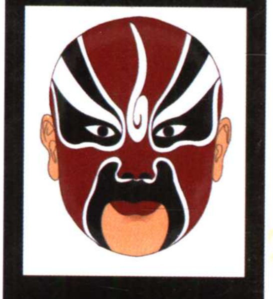










蒋星煜 著



上海远东出版社

策　　划　黄政一
责任编辑　鲍广丽
封面设计　张晶灵

以　　戏　　代　　药




ISBN 978-7-80706-453-4
9 787807 064534 >
www.ewen.cc
定价:33.00 元



以戏代药

蒋星煜 著

上海远东出版社

图书在版编目(CIP)数据

以戏代药/蒋星煜著. —上海：上海远东出版社，2007
ISBN 978-7-80706-453-4

Ⅰ. 以… Ⅱ. 蒋… Ⅲ. ①散文—作品集—中国—当代
②随笔—作品集—中国—当代 Ⅳ. I267

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 055154 号

策　　划：黄政一
责任编辑：鲍广丽
装帧设计：张晶灵
版式设计：李如琬

以戏代药

著者：蒋星煜
出版：上海世纪出版股份有限公司远东出版社
地址：中国上海市仙霞路 357 号
邮编：200336
网址：www.ydbook.com
发行：新华书店上海发行所　上海远东出版社
制版：南京前锦排版服务有限公司
印刷：上海市印刷二厂
装订：上海张行装订厂
版次：2007 年 7 月第 1 版
印次：2007 年 7 月第 1 次印刷
开本：850×1168　1/32
字数：390 千字
印张：15
印数：1—4000

ISBN 978-7-80706-453-4/I·154　定价：33.00 元

《以戏代药》序

苏　晨

《以戏代药》一书，收作家、戏剧家蒋星煜同志所作随笔109篇。这是他从自己的两三百篇这类作品中挑选出来的。《以戏代药》本来是其中最短一篇的标题，可是他却偏偏选了这个标题来总名全书。这为什么呢？原来因为工作岗位的关系，他曾从1949年到1979年，看了30年的戏。不过可万没想到，在滑天下之大稽的所谓“文革”这场人间浩劫中，他这位台下的工作看客，竟也“有幸”被“提拔”到台上当了演出被“横扫”的一员重要脚色。当时那种怎么揪、怎么斗的“壮观”景色，我们还是不去多说的好。反正事后有人问过他：“你为什么会活下来呢？”他回答说，这是因为30年来看戏看得多了，看戏的经验就多；看戏的经验一多，那就连管怎么堂而皇之美其名为“文革”这种闹戏、丑戏、悲剧、惨剧等最最新式的超级混合大杂剧，也不难多少看出一点门道来。于是揪他登台“演出”那类“戴高帽”、“挂黑牌”、“坐喷气式”、“打翻在地再踏上一万只脚”的“文革杰作”，他虽被触及皮肉，而总是“触及灵魂不深”；因为“触及灵魂不深”，灵魂也就没有出窍。说来这恐怕也算是一种“以戏代药”的现实功能吧，有感于斯，这次编选这个以谈到戏曲的文章居多的随笔集子，他就又用了“以戏代药”来作书名。或许还有一点“经验谈”之意，也未可知。

《以戏代药》的109篇随笔，分成六辑。前四辑的63篇，有谈“历史戏曲中的历史人物”的17篇；谈“古代的编剧和演员”的15篇；谈“戏曲曲艺的掌故和轶闻”的16篇；谈“戏曲故事和民间传说”的15篇，这些直接谈论到戏曲的文章，占了全书的大部分。后

两辑的 46 篇，是谈“剖视图上的历史学”的 32 篇；和谈“时令佳节的风俗和文娱”的 14 篇，这些文章的字里行间虽然不一定直接关连到戏曲，但是某些内容也常和戏曲有点连带关系。我认为，总起来看，这 109 篇随笔之所以颇值得一读，除了“以戏代药”以外，更主要的原因，还是因为蒋星煜同志有幸借助于工作岗位所提供的方便条件，使他多年来能够得以在相关的研究领域，看到了较多不易经见的海内孤本、善本资料，以及国外收藏的善本复制资料；尤其是看到了不少善本的方志和明人文集，这便使他的一些文章里，常可散见到不少的新鲜材料。此外，也是因为工作岗位的关系，30 年来他得以看到了许多罕见的剧种和罕见的剧目，如在相传武松打店的地方看到了东柳戏《武松打店》之类。这就又使他的一些文章，不仅在纵深方向上、从提供历史资料方面；还在宽正面上、从多种戏曲的现实表演艺术方面，也给读者提供了不少招人喜欢的新鲜材料。还有，那就是 30 年来，他不是光蹲在上海滩看戏的，而是仆仆风尘不断深入到我国东西南北的许多穷乡僻壤去访戏看戏，还到过许多如张良的故乡留坝、褒姒的故乡褒城之类极富传奇色彩的地方去访戏看戏，这就更使他得以在一些文章里，还能巧妙地把读书、看戏之所得，与旅行中的实地见闻有机地交织起来，糅合起来，实现“三合一”或“两合一”，收取相互印证或相互发明的特别效果。而这些随笔的行文，又是丰富生动的内容与活泼精悍的形式相结合的，相得益彰的结果，便往往是再多收了一成朴实醇厚的好处。

当然，这个集子的极少数篇章所谈，也不是没有可以商榷之处。如《琐谈〈智斩安得海〉》就是一例。这篇文章说，山东巡抚丁宝桢，不顾太监安得海是西太后慈禧的心腹，一心杀了他，情愿自己受任何处分。其实哪是那么回事！最近北京报刊上谈宦官干政问题的文章，还谈到当时清廷中反对慈禧的一派，花了很大代价、很长时间的麻痹工夫，才千方百计把安得海骗出北京。安得海此行是违反清朝皇家例律的，慈禧的反对派骗他上钩，本来是想让丁宝桢援皇家例律把他半路杀掉，再宣布他是没有去势的假太监，从

而再把他说成是慈禧的情夫，以借此扳倒慈禧。丁宝桢杀了安得海，对慈禧的反对派有所交待；可又当众暴尸证明安得海是去了势的真太监，同时帮了慈禧的大忙。所以慈禧才不但没怪罪丁宝桢，还提升他当了总督！像这类差错或不确，还不仅见于《琐谈〈智斩安得海〉》一篇。不过终究还属于极少数的限度，瑕不掩瑜。

1980 年 8 月 31 日，星期日，奉蒋星煜同志再四之嘱，挥汗速读《以戏代药》校样毕，匆作。

自　序

蒋星煜

说句实在的话，《以戏代药》的书名，或者说，这种提法是很不科学的，有点哗众取宠，甚至误导读者的罪过。但是，我于 1980 年却真的在广州出版了这样一本散文随笔集，而且销得还不错。

事情要从上世纪 60 年代初期说起，我从明末的《松江府志》发现一则十分有趣的记载，说名医秦景明到方知府家中替知府看病，有两名优伶随行。秦景明不忙望、闻、问、切，先让优伶演唱了两支曲子，方知府听了以后，心情有所转变，病容也减少了几分。秦景明随即诊断处方，就这样医好了方知府的病。记载很简单，却使我有多方面的启发。我写了一篇 200 字的短文，题为《秦景明治病》，投寄给《新民晚报·夜光杯》编辑胡澄清，很快见报了，标题则改成十分醒目的《以戏代药》了。

"文革"结束之后，《花城》主编苏晨决定在广州创办《随笔》，到上海时曾来寒舍组稿，并且决定为我出版一本随笔集，我把 50 年代在《新民晚报》、《羊城晚报》等报刊发表的 18 万字给了他。苏晨回广州就开始操作，我们对书名也进行了商量，觉得所收 100 多篇文章中，《以戏代药》最短，却对读者颇有吸引力，决定以此为书名，列为《随笔丛书》的第二种而问世了。

此书出版已经 20 多年过去了，而且我后来在《今晚报》、《戏剧电影报》、《澳门日报》等报刊所发的类似的短文也不少，上海远东出版社编辑建议我将《以戏代药》一书重加修订，主要是增补和戏剧有关的短文，而将其他文章从书中删掉，内容则完全以戏剧为主更加趣味化，我当然很乐意，就照办了。至于书名，则商定仍用《以

戏代药》。

我得认真声明，实际上戏无论如何代不了药的，任何人生病，一定要到医院就诊，接受治疗，耽误不得，否则我就犯罪了。

但，对于"以戏代药"，我个人确有深切体会。因为虽然对戏剧兴趣不大，但由于工作关系，看了许许多多的戏，使我对于舞台和生活两者的关系有了奇妙的联想。在"文革"中遭受残酷折磨时，我强自忍受，心里就当作是在演戏这样自我安慰，牙齿一咬紧，也就挺过来了。当然，这种做法基本上是阿Q式的精神胜利法，原不足取，实在无路可走时才出此下策也。

书稿经过删削并增补较多与戏剧有关的长文、短文之后，篇幅大约在350 000字左右。共分6个部分，计"剧中人的原型和传说"43篇、"戏剧史外编"30篇、"戏剧家轶事"36篇、"剧目所反映的众生万象"30篇、"岁时佳节的文娱活动"14篇，以及"上世纪最后二十年舞台档案"20篇，共173篇。这些文章发表在报刊时大都有较好的效果，有的反应还相当热烈，因为我下笔时认真考虑了要力求通俗而有一定的趣味性，所以在谈古说今之际，尽量避免繁琐的考证，而且不一定处处注出引文原著的版本与页数，因为这是一本茶余饭后的消闲读物，不是学术论著。

《以戏代药》初版时蒙《花城》主编苏晨兄写了篇文笔犀利的《序》，现在回顾过去，这篇短文不乏历史文献的作用，故仍保存之。

是为序。




辑一　剧中人的原型和传说

辑二　戏剧史外编

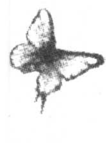
辑三　戏剧家轶事

辑四 剧目所反映的众生万象

辑五　岁时佳节的文娱活动

辑六 上世纪最后二十年舞台档案





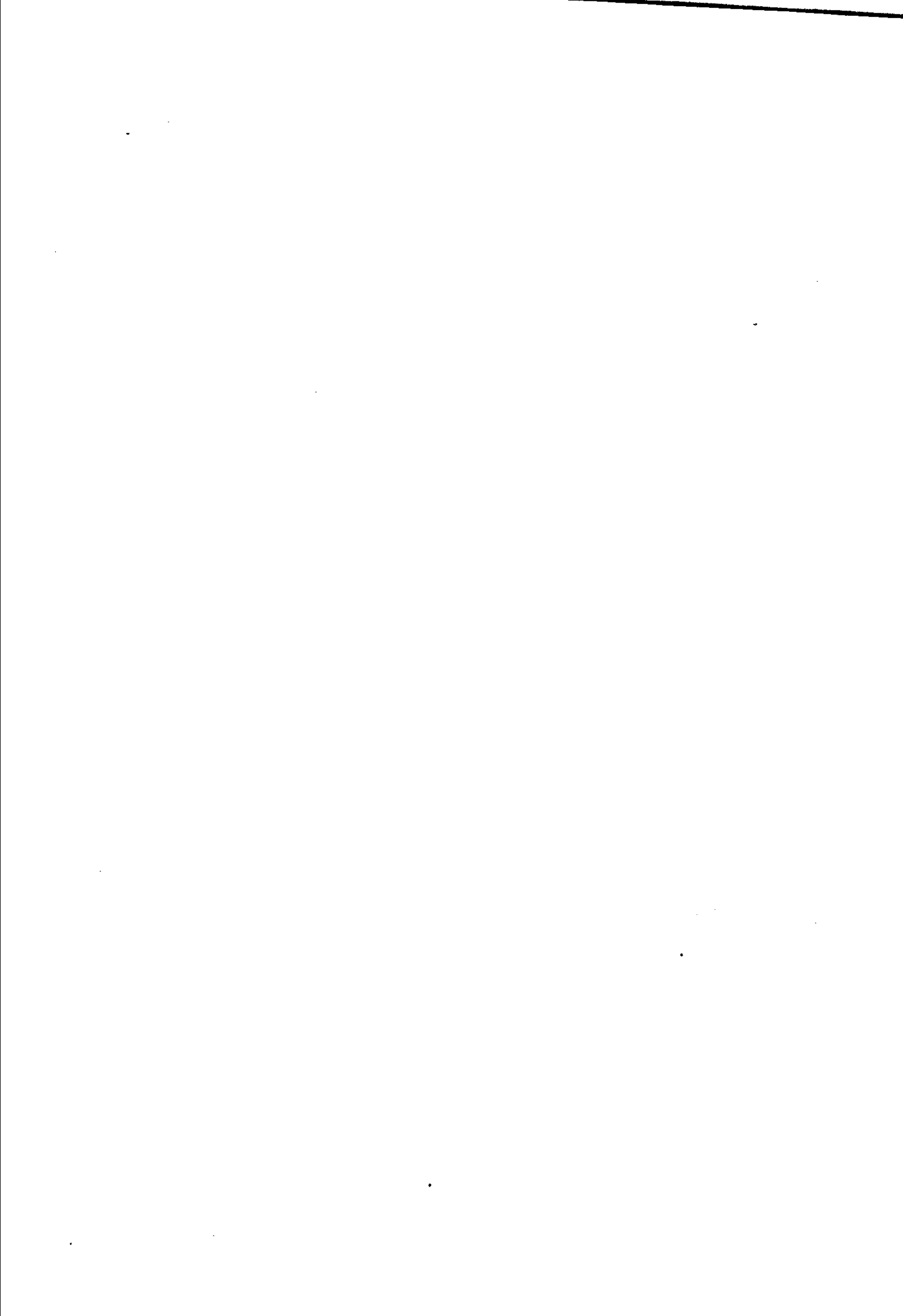




辑一



剧中人的原型和传说



楚霸王与虞姬

关于楚霸王的戏虽然不多，也不算少，自从梅兰芳《霸王别姬》的演出获得成功之后，即便像《鸿门宴》这样热闹紧凑的戏，也很难和《霸王别姬》相抗争了。

近些年来，舞剧、芭蕾舞剧、歌舞剧也都演出了《霸王别姬》或《霸王之死》，个别的编舞和演员曾同我谈论了有关历史资料的某些问题，我的意见主要可以归纳成几点。

一

楚霸王的艺术形象不宜过于粗鲁。完全从穷兵黩武的概念去理解“霸”字，也不一定全面。因为在 2 000 多年之前，这个字的涵义和今天并不完全相同。

我们今天出现在文艺作品中的西霸天、南霸天等反面人物，都是最凶暴的地主恶霸，我们在国际事务中也反对以强凌弱的“霸权主义”，这都是客观存在的事实。但我们决不能用类似的感情去理解西楚霸王项羽。这一称号，是他自己封的，并不是别人用以贬称他的。

先秦之际，霸业和王业原没有明显的区别。所以《礼记·经解》才说：“义与信，和与仁，霸王之器也。”春秋战国这数百年间，那些想凭三寸不烂之舌取得卿相高位的游说之士，拜见诸侯之时，总会提出某些对内对外的政策方针，然后声称，如果能照此而行，那么“霸业可成”或“王业可致”。齐桓公、晋文公、秦穆公、楚庄公、宋

襄公这五个诸侯先后称霸于东周，在一定程度上凭藉了武力，但单靠武力要挟天子而号令天下，也有困难。

考诸历史，项羽决非第一个霸王，在项羽之前，已经出现过了。《史记・勾践世家》就有"越兵横行于江淮东，诸侯毕贺，号称霸王"的记载。究竟别人称他还是自称，语焉不详，并非贬称则是清楚的。

我们当然也不能说"霸王"就意味着温文儒雅了。这"越兵横行于江淮东"也是称作"霸王"的一个必备的条件或资格吧！而项羽呢？他在攻下咸阳、火烧阿房宫之后，又想东归了。有人对他说："关中阻山河四塞，地肥饶，可都以霸。"他竟然没有采纳，似乎不想称霸。到了后来，他才又分封诸王，然后又自称为西楚霸王。看来他对称霸的兴趣是先淡后浓。

项羽虽然学书学剑都没有学成，在他伯父教诲之下，学过一点兵法是事实。他起兵之初十分顺利，也不完全是他"力拔山兮"的气力可以解决问题的。《史记・项羽本纪》说他"才气过人"，显然不是没有文化的大老粗。

项羽自诩："力拔山兮气盖世"，这是用了夸张手法的文学语言，但是力能举鼎却是见诸史册的，也就很不容易了。这鼎恐怕至少有三四百斤之重吧！

他的一生是好景不长的短促的一生，公元前 232 年呱呱坠地，公元前 202 年逝世，一共才活了 30 岁。他 24 岁随叔父起兵，仅仅花了六年时间，在许多重大战役中取得了决定性的胜利，把秦朝灭掉了。应该承认他对战略战术也不见得一无所知，他的风度仍旧有英俊潇洒的一面；不是满面络腮胡子的草包。

项羽身材是魁梧的，确实不矮。《史记》说他身长"八尺余"。《汉书》说他身长"八尺二"。按市尺折算，岂不要达二公尺四十以上？其实，那时的尺小于现在的市尺很多。天津市于 1980 年发现了一把汉代铜尺，中国新闻社还为此专门发了报导，说以此铜尺为标准而折算的话，项羽的"八尺二寸"，只能折合成六尺略少些，还不及现在运动场上的某些运动名将的身材高大呢！

他没有为我们留下一些文艺作品，只有《垓下歌》，气势是悲壮的。并不比刘邦的《大风歌》逊色。

二

项羽转战天下，有一位姓虞的美人一直追随于左右；到项羽在垓下陷入四面楚歌的困境时，虞美人仍旧和他厮守在一起。可以说是他共生死同患难的伴侣。此外，项羽有名马一匹，许多重大的战役中，也是立了赫赫功勋的。当时，项羽对虞美人和那匹战马，都有着一种难舍难分的深厚的感情，所以他在《垓下歌》中唱道：

> 力拔山兮气盖世。时不利兮骓不逝。
> 骓不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何！

在歌中，项羽已经把日暮途穷、悲观绝望的情绪，毫不掩饰地反映了出来，否则的话，像他这样极度自信、从不认输的人物，怎么可能向虞美人去慨叹"奈若何"呢？该怎么办？他应该自己拿出主意的。

《史记·项羽本纪》只说到虞美人后来也唱歌相和，项羽听了，忍不住流下了眼泪，周围的人也为之悲泣不已。司马迁没有记录虞美人的歌词，据后人的《楚汉春秋》说，是这样四句：

> 汉兵已略地，四方楚歌声；
> 大王意气尽，贱妾何聊生！

看来虞美人只是一个统帅的家属，她既没有任何职务，当然也没有参与政略、战略的制定，也没有立什么战功，但她对照料项羽的生活是有贡献的。她的表态很坚决，如果项羽没有勇气再战斗下去，或项羽在最后的决战中丧生，她虞美人一定不会苟安偷生。她愿意为之牺牲自己的生命。

按司马迁写《史记》的体例，所谓本纪，原来是为刘邦及其后来诸帝立的。败于刘邦之手未能统一中国的项羽，本来只能在列传

中占有一定篇幅，司马迁仍将项羽的传略列为本纪，可以说是十分优渥的破格的待遇。根据“成则为王，败则为寇”的古代历史学家的惯例，甚至也可以将项羽的传记立于所有传记之后，并明确其对刘邦不肯俯首称臣的抗拒王命的身份。司马迁当然并没有这样做。但是，他对虞美人的记载，却远没有像对吕后那样详细，她的生平如何？究竟为何自刎？都没有说清楚。这对历史学家和戏曲作家都带来了不少困难。

《括地志》说：“虞姬墓在濠州定远县东六十里。长老传云项羽美人冢也。”此说居然没有能找到六朝以来任何一部著名文献作为佐证，可见当时人们也不是最重视的。既无原来的碑碣可以辨识，只能依靠父老们的口头传说了。论位置，离开听到四面楚歌的垓下不算太远，离开后来项羽自刎的乌江也在一条路线之上，是有可能死在这里的。

至于虞姬这一称谓，不能说是类乎后、妃的尊称。封建时代的贵族官僚，也把自己的侍妾称之为“姬”的。称之为虞姬，和虞美人也并无二致。

关于虞美人，我想说明两点：

项羽在火烧阿房宫之后，“收其货宝妇女而东”，这句话很含混。但肯定把大部分珍宝、妇女都分给了文官武将作为奖赏了。他自己恐怕也得了不少。在这种情况之下，虞美人始终“常幸从”，可见他们之间的爱情倒是经得起考验的。虞美人对于项羽是忠实的。再说虞美人是否真的美呢？司马迁也无任何记载，她的容颜恐怕不会十分丑陋，但“美人”二字实际上是万不得已而用的称谓，非后非妃，称什么都不妥当，于是才称之为美人吧！很像是一种泛称。

说虞姬是巾帼英雄，我感到仍旧值得商榷。因为她只是跟随项羽于戎马生活之中，她本人既无军职，也无任何战功，和韩世忠的夫人梁红玉是不能类比的。

即使虞姬真的能舞剑，也说不上是巾帼英雄。姑且不去追索历史的记载，就按梅兰芳的《霸王别姬》中的虞姬而言，也只能说明

她对项羽的爱情是坚贞的。我们一般所谓的巾帼英雄，内容要丰富得多，对民族和国家的贡献也更具体些。明代沈采所写的传奇《千金记》，也接触到了这个故事，《楚歌》、《解散》和《别姬》三出中，都没有虞姬舞剑的场面，也不能说处理得不对。即以京剧《霸王别姬》的舞剑而论，那是为了替项羽解愁消闷的，是一种文娱活动，既非冲锋陷阵，连操练也谈不上。单凭这一点，把虞姬理解成巾帼英雄，根据仍旧是不充分的。

英雄和美人的生离死别的情节，是自古以来人们就对之感兴趣的，所以唐代教坊就演出了大曲《虞美人》，可惜今已失传，其人物造型、音乐、舞蹈已无资料可寻。但是词牌、曲牌的《虞美人》和唐代教坊大曲《虞美人》有某些渊源应该是没有疑问的。现在某些戏曲、曲艺中，有《虞美情》曲牌，是由《虞美人》讹传而来，也是可以肯定的。

三

元人杂剧有张时起的《霸王垓下别虞姬》，这个本子未见流传，赵景深先生对《千金记》所用的曲牌和元杂剧之间的传承关系，作了细密的比勘，发现了套用金仁杰《萧何月夜追韩信》的曲牌颇多。这主要是由于《千金记》所写以韩信为主，借用套用都比较方便。沈采是否看到过现已失传的张时起的本子，已无从得知，但用《别姬》为出名，恐怕是受张时起剧名的影响。

我在前面已说过《千金记》作者心目中的英雄是韩信，或者说是功成名就的英雄是韩信，项羽则是兵败身亡的英雄，其初意恐怕是用来衬托韩信的。沈采在创作上的优点是不守陈规，缺点是主脑不清楚，在项羽和虞姬身上花的篇幅过多了一些。以致《中国近世戏曲史》的作者青木正儿对之也有意见，认为究竟写韩信写项羽主次之分不明显，有着两家门的缺陷。但以明代而论，这一题材的作品也不算多，《千金记》则是影响比较大的。

我们现在一般古典剧种中，武将出场的装束舞蹈被称之为“起

霸”，甚至还有“起半个霸”之说。出处何在？恐怕也就在《千金记》的第四出《励兵》。昆曲演《励兵》一出时即名《起霸》。后来，人们把此剧项羽出场时的装束舞蹈也叫“起霸”，其含义都是指楚霸王项羽的起兵。流传到后来，又把所有的武将的装束舞蹈统称为“起霸”，和原来的涵义已经不相同了。

传奇中的角色分行有利也有弊。项羽和萧何、韩信相对比，自然不免粗鲁一点，浮躁一点，用净角扮，难免给人以不太文雅的感觉。

《千金记》的《别姬》一出，没有写好项羽和虞姬之间生死不渝的爱情，下面一段对话就是例证：

> 项　羽—美人！我死也罢！只是舍不得你，你到哪里去？
>
> 虞　姬—大王倘有不幸，奴家岂肯存着异心！？

沈采把项羽和虞姬庸俗化了。尤其对于虞姬，《楚汉春秋》所记载的“大王意气尽，贱妾何聊生”，既含蓄而颇有诗意，经过沈采这样改绎以后，项羽就变成临危之际还担心虞姬会落于他人之手的心胸很仄的人，对虞姬的爱情并无深切感受的人。虞姬的回答，也算是对项羽的一种表态，情操就更低下了。双方情趣都不高，这一悲剧也就得不到人们应有的惋惜和同情。

昆曲还把《千金记》的《问津》、《灭项》两出合并成《跌霸》一出演唱，这就告别了我们当初《起霸》的命名意图。实际上与装束舞蹈一无关系，而是说项羽崛起了。开始创业的意思。

四

自从梅兰芳把《霸王别姬》演红以后，戏的主角不知不觉地以虞姬为主了，项羽逐渐退居第二位了。不管什么名角扮演楚霸王项羽，虞姬自刎而死以后，总觉得已经没有多少戏了。

《霸王别姬》中的舞剑虽然略有勉强，但剧本为虞姬的死找到了根据，这根据也不是闭门造车地想出来的，而是从史料本身领悟

和分析出来的，很具有说服力。项羽看到四下里重兵团团围住，要求虞姬随他杀出重围。项羽对虞姬的爱是深沉的；虞姬当然很爱项羽，决不会在这危急之际弃项羽而去，但她对项羽的事业看得很重，比她自己的生命还重。她顾虑项羽既要突围，又要保护身边的爱姬，困难极大。她知道自己已经成了项羽的累赘了，所以才有自刎的想法。她回答项羽的话非常明确干脆：

> 哎呀！大王啊！妾身岂肯牵累大王。此番出兵，倘有不利，且退往江东，再图后举。愿以大王腰间宝剑，自刎君前，免得挂念妾身哪！

她之所以死，是为了有利于项羽的再战，希望项羽能轻装退往江东，然后卷土重来。比《千金记》的处理高明得多，项羽和虞姬的艺术形象也都比《千金记》中的可爱。

《霸王别姬》中梅兰芳舞剑的技艺是高明的，像这样多才多艺的表演艺术家是罕见的。但是，我又觉得剧中的舞剑有些勉强。这里从剧情发展的角度可以谈一谈。

在此时此刻，虞姬如果有什么化险为夷的妙计，项羽当然会倾听的。而虞姬"歌舞一回，聊以解忧"是不可能的，那时候兵危势促，每一分钟都十分可贵，项羽不是一般的胸襟不舒畅，而是身居险境如何摆脱的问题，千钧一发，他不可能有时间来欣赏虞姬的歌舞；如果虞姬对项羽是知心之人，有所理解，也断乎不会在此时此刻要表演歌舞给他看。

退一步说，即使项羽在强自镇定，在苦思冥想出路时，愿意再欣赏一回虞姬的歌舞，那么表演的内容也可以研究，刀光剑影已经够紧张了，人喊马嘶已经够惊恐了，再舞剑一番，于情于理都讲不通。

舞剑所用的那个曲子，也就是人们常说的《夜深沉》，很值得研究。现在《梅兰芳剧本选集》上也注明"《夜深沉》牌子"，这就有商榷余地。因为这本是弋阳腔的曲牌，或者说是乱弹所用的曲牌，用在昆曲的《思凡》之中，小尼姑也唱这个曲牌，开头的四句是"夜深

沉，独自卧；起来时，独自坐……”听众不知曲牌名称，就用第一句“夜深沉”作代号了。这当然不能要梅兰芳负责，我们理论工作者，尤其此书的编辑者、校订者是应该加以改正，或至少作些注释说明的。

《风吹荷叶煞》这个曲牌，《思凡》用了，《霸王别姬》用了，京剧《打鼓骂曹》也用了，所烘托的气氛不完全相同，基本的旋律和节奏当然是一致的，个别地方似乎也略有出入。

京剧《霸王别姬》，由于梅兰芳精湛的演技和他剑舞的不同凡响，成了舞台经久不衰的名剧，也曾多次到国外演出，被认为是一出气氛强烈的悲剧。

人们从《史记·项羽本纪》得到了关于项羽和虞姬的历史知识，也从《霸王别姬》的演出中获得了项羽和虞姬的艺术形象的印象，应该说两者还是相当统一的。

舞蹈界编演《霸王别姬》和《霸王之死》，在艺术结构和表演上也都对京剧有所借鉴和吸收，这也是毋庸讳言的。

五

在司马迁笔下，对项羽的功过都作了相当客观的记载和评价，在有声有色地描绘了项羽连战皆捷的战绩的同时，也写了项羽到处屠杀纵火。这只能使人感到畏惧，而缺乏可爱可亲之处。

关于鸿门宴，根据当时皇位谁属尚在未定之天的实际，项羽应该听从范增之计而将刘邦除掉；项羽却又麻痹大意，放走了刘邦。当然，刘邦在项羽心目中还不成其为有力的竞争对手，或者项羽认为此时杀却刘邦，算不得英雄，怕被天下人耻笑。不论其思想活动如何，放走刘邦确是大错特错了。司马迁笔下，范增为之长叹道：“唉！竖子不足与谋。夺项王天下者，必沛公也。”范增始终认为刘邦是项羽的大患，而项羽竟掉以轻心，所以范增认为项羽此人不足与谋，并且已经肯定了项羽的必然失败了。

对于虞姬的死，对于项羽的死，对于他们二人缠绵悱恻的诀

别，司马迁显露了光彩夺目的才华，写来可歌可泣，这为后来的文艺作品，提供了十分有利的条件。

虞姬自刎身死以后，项羽还强自振作，勉强把残局撑持了一下，从垓下杀出重围到了乌江，但汉兵追逐而至，他仍在重围之中。亭长也曾劝告他退过江去，徐图再举，项羽因为带出来的八千子弟兵先后伤亡殆尽，无面目见江东父老，因此就自刎在乌江了。他的失败咎由自取，但死得壮烈，既未屈膝求生，也未有任何失态之处。2 000 年来，人们对他的壮烈之死，还是认为颇有英雄气概的。词人李清照写道：

> 生当做人杰，死亦为鬼雄。
> 至今思项羽，不肯过江东！

这是最有代表性的一首了。

从《千金记》到京剧《霸王别姬》，尤其是后者，我总觉得还存在一个根本性的问题。司马迁对项羽的总的批判是“自矜功伐”，“欲以力征经营天下”；对于项羽的临死而仍无悔悟，看不到自己的致命伤，居然自叹“天亡我，非用兵之罪也”，司马迁用了“岂不谬哉”四个字来批判项羽的自我叹息，也同时是对项羽整个一生言行的总的批判。

现在的戏曲作品，集中地写项羽和虞姬的诀别，无可厚非，但由此却有意无意地放松了对项羽的刚愎自用的批判，似乎真的是天要项羽灭亡了。至于作者对他们寄予较多的同情，也是难免的。

有人问我：“如果让项羽在临死之前，初步认识到了自己刚愎自用的悲剧必定发生，悲剧的气氛是否会更浓烈些？”我觉得还是要从史实出发才好，项羽是很少有可能认识他自己的错误的。他的一切，有其内在的联系，有其不可分割的逻辑性。我们勉强去改，就很不自然，很不协调。对于民族舞剧《霸王之死》是如此，对于芭蕾舞剧《霸王别姬》也是如此。

蔡伯喈之死及其遗文

在话剧《蔡文姬》中，叙述到蔡文姬南返之后，以八年的时间整理出了蔡伯喈的遗文 400 多篇这一事迹。

蔡伯喈曾和卢植、韩说诸人合撰《补后汉纪》，因为当时社会秩序极不安定，没有能完成。只知道他写过《灵帝纪》以及包括《律历意》、《礼意》、《乐意》等部分的《十意》，此外还有 42 篇列传。

蔡伯喈生前和董卓比较接近，对董卓的所作所为，也进行过规劝。董卓被司徒王允用计杀死时，蔡伯喈流露了悲戚之意，王允认为他是董卓同党，坚持要处以死刑。蔡伯喈再三请求，愿意受“黥首刖足”的重刑，俾以刑余之身，继续完成《补后汉纪》的工作。士大夫们纷纷表示声援。王允却一意孤行，并说当初汉武帝没有杀司马迁是失策，以致出现像《史记》那样的“谤书”，“贻害”于后世。

蔡伯喈被杀害，有不少地方都供他的肖像，以作纪念。郑康成叹息道：“他一死，现在再有谁来考订核对汉代的历史呢？”

不仅《补后汉纪》没有完成，经过李傕之乱，已经写出来的东西也逐渐散失光了。

曹操派人把蔡文姬接回来之后，问蔡文姬道：“你们家中本来有许多文献，不知道还能见到否？”蔡文姬说她自己能背诵的还有 400 多篇，至于当初家中所藏文献则多至 4 000 卷以上。曹操就叫她忆述这 400 多篇文献。蔡文姬的工作做得十分仔细认真，所忆述的文章经过当时的宿儒耆老们的核对，都认为正确无讹。

后来到范晔撰著《后汉书》时，在《蔡邕传》中说他遗留下来的作品是 104 篇，在《董祀妻传》中说蔡文姬所忆述的文章有 400 篇，

看来其中有将近300篇是卢植等人的手笔。

《蔡邕传》仅提到十余篇作品。现在所知道的最早的辑录蔡伯喈作品的本子，是北宋天圣年间的《蔡中郎集》十卷本，共64篇，其中包括反映他生平重大活动的《上汉书十志(一作意)疏》、《被收时表》，推荐贤良的《荐皇甫规表》等。另有七篇，辑录者认为也很可能是蔡伯喈的作品，作为《附录》，其中包括研究书法艺术的《篆势》、《隶势》以及五言诗《饮马长城窟行》等。

还有一种版本的《蔡中郎集》，除北宋辑本所包括的71篇之外，又有外集4卷，收录《吊屈原文》、《伯夷叔齐碑》等59篇作品，共计为130篇，超出了《后汉书·蔡邕传》所说的104篇，是否都是蔡伯喈的遗文，则很难肯定。

弄清楚这一历史事实，使我们知道蔡伯喈的遗文所以能流传后世，确应归功于蔡文姬。另一方面，一向在小说戏曲中作为正面人物的司徒王允，却很不可爱，和董卓也无非一丘之貉；看他对司马迁及其《史记》的仇视，看他的执意要杀蔡伯喈，就可以知道他的政治风度和为人处世了。

关羽和曹操的妻女

上海人民淮剧团曾演出《关公辞曹》，就是一个从题材到风格都相当别致的传统剧目。

《元明孤本杂剧》中的《关云长千里独行》、明周宪王朱有燉杂剧《关云长义勇辞金》和传奇《古城记》，都写了关羽辞别曹操的场面，尽管出场人物不尽相同，细节有出入，但内容都是《挂印封金》和《灞桥挑袍》，调腔（余姚腔）的《三关斩卞》，尽管描写关羽的出走有许多特色，也没有超出这范围。

淮剧《关公辞曹》所写的既不是《挂印封金》，也不是《灞桥挑袍》，而是曹操的女儿曹月娥热恋关羽的一场悲剧。关羽走出许都以后，曹月娥发觉了，马上拼命追赶，好容易追上了关羽，要求带她同行。关羽因她是奸臣之女，又因为事业的前途还有很多困难，于是坚决拒绝。最后，曹月娥就自刎在关羽面前。这是老戏的梗概，现在的整理本也仍旧保存了原来的故事结构。

曾看到淮剧老艺人陈维翰保存了多年的手抄本，还不是完整的戏剧作品的形式，而是唱本。至于源流，据说传自淮北道士，本是敬神的香火戏。抗战前出版的《剧学月刊》上有一篇文章，谈到河南、山东南部曾流行过描写关羽和曹操女儿的爱情悲剧的渔鼓书，我想这两者可能就是同一部作品。

像淮剧《关公辞曹》，当然是够别致的了，但同样别致的还有河南曲子《关公辞曹》。曹操认为关羽没有离开许都的理由，关羽认为没有不走的理由，两个人进行了激烈的争辩，最后曹操居然唱道：

在曹营我待你哪样不好？
顿顿饭四个碟两个火烧（即大饼），
绿豆面拌疙瘩你嫌不好，
厨房里忙坏了你曹大嫂。

像这样出现曹操的妻子的戏曲作品，也是极少见的，和淮剧《关公辞曹》出现曹操的女儿，真是无独有偶了。

诸葛亮的羽扇

舞台上的诸葛亮所用的羽扇是有生活根据的。诸葛亮最后一次出祁山，是建兴十二年(234)暮春，和司马懿相持在渭水之滨，共100多天，八月间死于五丈原。暮春从成都出兵，到渭水之滨已是初夏，因此这相持的100多天中，包括了全部的夏天在内。恐怕，这时候大家都免不了要用扇子的。

《裴氏语林》记载了当时一些情况，说："武侯与宣王在渭滨将战，宣王戎衣莅事。使人视武侯：乘素舆，葛巾，持白羽扇指麾，三军各随其进止。宣王闻而叹曰：可谓名士矣。"这一节记载把诸葛亮和司马懿作了对比，着重刻画了诸葛亮指挥若定的儒将风度。因为当时天气正热，诸葛亮就以随身携带的羽扇作为指挥操练和战争的工具了。羽扇轻摇的形象正能突出儒将风度的特点，于是戏剧中的诸葛亮也用了羽扇。

《失空斩》、《借东风》诸剧，诸葛亮用羽扇，当然也还可以，至于像《斩王双》，十分明确是冬天的事，用羽扇就很牵强了。

不知从什么时候开始，舞台上的羽扇逐渐变成了智慧或计谋的象征；不仅诸葛亮，像刘伯温等也都用起羽扇来了。

我认为文人用羽扇本来是极平常的事。诸葛亮六出祁山时，身为最高统帅，好整以暇，胸有成竹，轻摇羽扇以指挥三军，这才成历史上的佳话。假使作为智慧或计谋的象征，倒反有些简单化了。

我并不是反对戏剧中刘伯温拿羽扇，也不是反对《失空斩》、《借东风》等剧以外的诸葛亮拿羽扇，但是总的精神希望用得不要太滥，可以不用的戏还是少用，否则就没有什么意思了。

吴梅村笔下的冼夫人

吴梅村为清初著名诗人，还写过三部戏曲作品，除了传奇《秣陵春》、杂剧《通天台》之外，还有一部杂剧《临春阁》，其主要人物即粤剧《岭海风流》中的冼夫人。

《岭海风流》基本上根据历史记载来写的，《临春阁》则是另外一种写法，主要情节是陈后主因冼夫人功绩卓著，召至临春阁赐宴。由贵妃张丽华等作陪。后来冼夫人与张丽华同到庙中听智胜禅师讲经，不大能领悟。归岭南不久，得隋兵攻陈消息，正拟起兵相救，又闻陈后主已出降，张丽华也自尽了，方才想明白智胜禅师讲经时已经暗示了陈国祚难保久长之意。此时又得智胜禅师寄来的诗，讽示自己出家，于是遣散军队而入山。

按照历史记载，冼夫人根本没有和陈后主晤面，更没有什么临春阁赐宴的事，吴梅村笔下的冼夫人实际上是明末的秦良玉，而陈后主也就是崇祯皇帝的影子。崇祯皇帝真的召见过秦良玉，而且赠给她一首诗，里面有"他日功成麟阁上，丹青先画美人图"这些话。

为什么吴梅村要写崇祯皇帝和秦良玉这一段事迹呢？作为一个遗老，对明朝有所怀念，也是可以理解的；当时明亡不久，他又不能比较直率地表示这一种怀念，于是就绕弯子去写冼夫人了。但可惜，吴梅村这一来倒歪曲了冼夫人的形象了。

董其昌轻信《郑崔墓志》

对唐代传奇小说《会真记》、元杂剧《西厢记》的研究，当然也会涉及到这两部作品中主要人物的原型。但是这种研究首先要明确文艺作品并不是信史；其次也要注意到史料的鉴别，尤其是考虑到史料往往被后人窜改或增删，千万不能轻信。

明成化年间，旧水之西，田魏县境内出土的《郑恒崔夫人合葬墓志》，据俞曲园在《小浮梅闲话》一书中所作推断：既然另一碑题名郑遇，“疑好事者得郑遇碑，而易其名曰恒，以欺世耳”。是甚有说服力的。

《会真记》是小说，不是人物传记。且也只说：“崔已委身于人”，没有说嫁给了郑恒。而《墓志》也没有说崔夫人名莺莺。所以不能认为《会真记》、《西厢记》都是无一字无来历的纪实文学，不能根据《墓志》来研究《会真记》、《西厢记》的结构与主题等方面的思想性和艺术性。

误信《墓志》的学者不可胜数，清代吴陈琰《旷园杂志》居然说：“志中盛称夫人四德咸备，乃一辱於元微之《会真记》，再辱於王实甫、关汉卿《西厢记》。历久而志铭显出，为崔氏洗冰玉之耻，亦奇矣。”

据说顾炎武《金石文字记》，也是以此立论，这就太使人遗憾了。顾炎武本人是考据学家，不应有此疏漏。

到了乾隆年间，人云亦云者渐多。如《曲海总目提要》，写了关于《西厢记》的长长一大篇考证文字，先说“郑恒据恒墓志”，后来又说：“则莺实归郑也。”

李调元《两村剧话》也认为莺莺后来嫁给了郑恒，说她活到了76岁，有子6人。根据就是《金石文字记》提到的那篇合葬的《墓志》。

使我深感意外的是专攻金石文字而造诣极高的明末的董其昌也未能例外。《容台别集》有这样一段话：

> “昔年见一书，载崔莺莺有子七人。客有言，凤凰一将九子者，余以为喻。然其书不知所出。今日读郑恒为崔夫人埋志，子六人。曰顼、珮、瑾、玘、璇、琬，女一人，适卢损。恒字行甫。崔七十有六，而合葬。此碑成化间出于旧魏县废冢，古之淇澳也。碑立于大中十二年。当以《会真记》岁月参考之。”

看来最早把此碑穿凿附会地联系《会真记》、《西厢记》的权威乃是董其昌。后来《旷园杂记》那条记载中有“旧魏县”、“古之淇澳也”等语，和董其昌所用语言完全一样，吴陈琰十分可能是受了董其昌的影响。董其昌所说崔莺莺有七个儿子的那本书，我迄未发现，大概也是穿凿附会的后人伪造的记载吧！

刘三姐的传说

刘三姐是确有其人的，生于唐中宗神龙年间，离现在已有1 200年左右了。

刘三姐的传说流传很广，除了广西全区之外，广东西部、贵州南部以及云南、湖南的部分地区也盛传着她的故事和歌谣。正因为传得广，所以内容也略有不同了。

究竟刘三姐是属于什么民族呢？说法很不一致，有的说是汉族，有的说是壮族。而在现实生活中又有新的线索，广西贺县过山瑶就奉刘三姐为始祖。至于现在的歌舞剧，则是把她作为壮族处理的。

有一部分地区又称她为刘三妹，现在歌舞剧在“对歌”一场中，很巧妙地解释了这个问题：年纪比她轻的称她刘三姐，年纪比她大的都称她为刘三妹。

现在仅仅知道刘三姐到过罗城、贵县、柳州、桂林、阳朔、宜山等地，这些地方都有关于她的古迹或纪念她的庙宇，至于她是哪一县人，记载就更纷纭了。

刘三姐的歌谣当时对群众的影响如何呢？史料记载上说：“欢听者环绕数山，围堵重重，于三日夕竟忘寝食，而歌声不歇，人人艳赏。”贵县西山有一个传说：姐姐去听刘三姐唱歌，忘记了回家吃饭，妹妹去喊，也给歌声迷住了，忘记了喊姐姐，自己也不回家了。老母亲左等右等，不见两个女儿回家，怒气冲冲的赶去，一听见刘三姐的歌，把吃饭忘记得一干二净，索性和女儿一起听歌了。

刘三姐的传说带着很浓厚的浪漫主义色彩，有的说刘三姐是

在立鱼峰上成了歌仙的，所以广西另一个《刘三姐》的剧本中有这样两句唱词："鱼峰山上姐成仙，山歌传下几千年。"《宜山县志》里说刘三姐的哥哥讨厌她唱歌，当她攀着藤砍柴时，又唱起歌来了，她哥哥把藤砍断，她就掉到河里淹死了。这当然很可能是封建统治阶级的捏造，不足听信。现在的歌舞剧里把刘三姐的哥哥刘二写成一个比较胆小怕事、而后来才逐渐变成坚强的人物，很可能是从这一则反面记载中得到启发，才这样处理的。

在广西，很多兄弟民族还都保存着良宵佳节青年们在一起歌唱的风俗，名为歌圩。而歌圩上的第一首照例是献给歌仙刘三姐的。

据说现在广西的民歌很多是刘三姐当年唱出来的，但是究竟几首是刘三姐留下来的呢？因为时隔 1 000 多年，已经很难查考了。

刘三姐的哥哥

为了研究关于刘三姐的神话传说，看了一些古籍和解放前一部分游记、调查访问记。

有的书上说刘三姐是刘晨的后代，父亲名刘尚义。这记载当然没有多大价值，但是这想法也很富有诗意。刘晨、阮肇误入天台，本来是有名的神话，刘三姐既是刘晨后代，是仙人而非凡人，那就不用说了。

有一本书上说有刘大姑娘其人，住在平南县容山思同岩下，父名刘国赞，兄一，以收灭黄虫之功，被封为刘猛将军，又说刘大姑娘的"二妹云游天下，三妹唱歌得道"。这里的"三妹"显然就是刘三姐。

至于刘猛将军，很多地方都有庙，但是一直没有人知道这位将军的来历，《汪沅识小录》说："相传神刘锐，即宋将刘锜弟，殁而为神，驱蝗江淮间有功。"也不敢肯定地说刘猛将军即刘锜之弟，只云"相传"而已。

据我的推断，"黄虫"即"蝗虫"，这两个刘猛将军也同是一人——刘三姐的哥哥。在封建统治时代，少数民族深受歧视，为人民做了些有益的事，得不到任何报酬，甚至姓名也被埋没了，这是十分可能的事。

悟空姓车不姓孙

研究《西游记》的人，在题材方面只是接触玄奘，谈到孙猴子、猪八戒、沙和尚的却是很少。

吴承恩何以创造这些人物的呢？在历史人物之中，是否仅仅玄奘确有其人呢？我看未必。

唐朝有两个西天取经的高僧，一个是唐朝开国初年之玄奘；另一个即悟空。天宝九年，罽宾派使节来中国，朝中派张韬光等前去宣慰，随员之中有一个车奉朝，当时担任了左卫泾州四门府别将之职。这队伍于天宝十二年到达罽宾，受到十分优厚的礼遇。启程返国时，车奉朝生了重病，留了下来，病中发下誓愿，能痊可的话，一定出家，后来真的在至德三年出了家，法号悟空，又曾到北庭翻译佛经，贞元五年才跟随唐朝的使节段明秀回到长安。

上面所提到的罽宾，是汉代通行的旧名，唐代也称迦湿弥罗，就是现在的克什米尔。

悟空在罽宾、疏勒、于阗、龟兹、北庭等地一共有 30 多年，往返旅途中的时间包括在内，共有 39 年。而玄奘西天取经首尾才只有 16 年。因此悟空比玄奘更为辛苦艰难，也是在意料中的。

我认为《西游记》中的悟空，虽然基本上是创造出来的神话，但也可能从高僧悟空的史料中得到了某些启发的。

杨贵妃吃荔枝

洪昇的《长生殿》是描写唐玄宗与杨贵妃爱情的一部名著，其第十六出为《进果》，在全剧中是一个插曲。第十七出《舞盘》，是剧中一个主要关目。

《进果》主要写杨贵妃爱吃荔枝，涪州和海南两处的进贡使臣，都要飞快地赶到长安，于六月一日杨贵妃诞辰这一天进献，因此一路上踏坏了无数良田，踏死了不少路人，而驿站中的马匹，也因进贡荔枝而跑死殆尽，驿官无法应差，也只好逃走了。

杨贵妃嗜食荔枝，《唐书》、《国史补》都有所记载，而乐史的《杨太真外传》说：

> 妃子既生于蜀，嗜荔枝。南海荔枝胜于蜀者，故每岁驰驿以进，然方暑热而熟，经宿则无味，后人不能知也。

说得比较详细，《国史补》的记载也基本相同，都强调了杨贵妃生在四川，从小就爱吃荔枝，养成了这个习惯。而海南荔枝的滋味，较四川产的更为甘美，所以每年涪州和海南都要驰驿进贡。

《进果》一出，末扮使臣唱："一身万里跨征鞍，为进离支受艰难。"副净扮使臣说："这荔枝过了七日，香味便减，只得飞驰赶去。"也都是经得起推敲的。汉代的司马相如在他的名作《上林赋》中，是把"荔枝"写作"离支"的，对于这一点，唐代白居易作了最简要的说明："若离本枝，一日色变，三日味变。"所以洪昇也写上了"荔枝过了七日，香味便减"这么几句。

假使这个问题不交代清楚，人们很容易产生一个疑问，既然六月一日要进献，那么早些日子就驰驿送去好了。事实上不能这样做。因为“若离本枝，一日色变，三日味变。”

《进果》写了四川涪州与海南两路同时驰驿进贡荔枝，这是历史剧作者洪昇的艺术处理。至于实际情况，据宋、元、明诸学者的研究，“洛阳取于岭南，长安来自巴蜀”。杨贵妃在骊山华清宫吃的荔枝，来自她的故乡四川，这一点可以相信不疑。

但杨贵妃吃的四川荔枝，究竟是涪州所产？还是忠州所产？却无定论。白居易任忠州刺史时，吃了不少荔枝，对于忠州荔枝的色、香、味作了这样的描写：“朵如葡萄，核如枇杷，壳如红缯，膜如紫绡，瓤肉莹白如冰雪，浆液甘酸如醴如酪。”如果他没有过分夸张，确也是上珍之品。所以张君房认为杨贵妃所吃荔枝，是四川忠州所产。

苏东坡则认为，杨贵妃所吃荔枝是四川涪州所产，而且《涪州图经》一书载明涪州所产品种之一名为妃子园荔枝。论据似更充分，所以《长生殿》的《进果》、《舞盘》都写明进果使臣，是分别从海南和涪州而来。

另有《影灯记》说：“天宝中，正月十五夜玄宗于常春殿撒闽江红绵荔枝，命宫人拾之。”认为长安所吃荔枝并非来自南海或四川，而来自福建。把问题弄得更复杂了。宋代《荔枝谱》作者蔡襄，明代《荔枝谱》作者宋珏，都没有类似的说法，我也就不再去查核了。

除了《杨太真外传》，唐代文学作品写到杨贵妃与荔枝故事的也不少，例如杜甫的《解闷》：“先帝贵妃今寂寞，荔枝还复入长安。”不无今昔之感。当然，杜牧的《过华清宫绝句三首（其一）》则是最被广泛传诵的一首：“长安回望绣成堆，山顶千门次第开。一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来。”

诗人没有对唐玄宗、杨贵妃用什么讥讽的言词，但是讽刺的意味是很浓的。

最后，我想替唐玄宗、杨贵妃略略开脱一下罪行，说明他们这样骄奢淫逸，置老百姓于水深火热而不顾，当然很不好，但是进献

荔枝一事他们并不是始作俑者。

《后汉书·和帝纪》说:“南海献龙眼荔枝十里一置,五里一堠,奔腾阻险,死者继路。”有唐羌其人,当时任临武长,就向朝廷进谏,他说:“臣闻上不以滋味为德,下不以贡膳为功。”“此二物升殿,未必延年益寿”,于是迫使汉和帝停止了这一暴政。《广州记》说:“每岁进荔枝,邮传者疲毙于道,汉朝下诏止之。”也是有力的旁证。到了唐玄宗时,此风又盛,而且因为事情和杨贵妃有关,就被作为风流韵事,而广为传播了。

《飘然太白》与杨贵妃

唐代天宝年间的贵妃杨玉环确是个戏剧性的人物，就在当时，以她的事迹为题材的文学艺术作品也是不少的。从《天宝遗事诸宫调》算起，许多戏曲曲艺作品，都把杨贵妃作为主角来描写，这是可以理解的。

宠幸杨贵妃的是曾经有过圣明令誉的唐玄宗，唐玄宗对她的迷恋，又达到了“从此君王不早朝”的程度。因此，他们两人的“恋爱”史，在一定程度上可以说是李唐皇朝的兴亡盛衰史。历史的背景如此，在具体的选材上，在对杨贵妃的功过、爱憎的分寸掌握上，许多戏剧作品各有其见仁见智之处，也是应该允许的。

杨玉环既是一个对唐代兴亡盛衰起过一些作用的人物，在宫闱生活中，又和梅妃江采苹展开过你死我活的对唐玄宗的争夺战，诸如此类，历史文献的记载即使在细节上有所出入，但主要情节却基本一致。

在杨玉环短促的一生中，和著名诗人李白曾有过牵连，那就是李白奉诏赋《清平调》三首那件事。明代传奇《采毫记》、《惊鸿记》以写李白为主，清初的《长生殿》以写唐玄宗和杨玉环为主，都同时写了李白奉诏赋《清平调》的情节，也都基本上符合历史记载。

当然，我们今天编写新的历史剧，应该考虑到历史文献中的杨玉环，是否是被歪曲了或被丑化了，甚至她和李白之间，是否有过真挚的爱情而被过去的历史文献所隐讳了。

假使今天新编的历史剧在主题和题材上和《采毫记》、《惊鸿记》、《长生殿》等作品如出一辙而毫无新意，意义也是不大的。

历史文献和那些古典名剧，都是封建社会的产物，作者头脑里肯定会有或多或少的封建意识，包括“大男子主义”和“女人是祸水”等意识。正因为这样，新编的历史剧中，杨玉环的可塑性很大。

虢国夫人、杨国忠等人，把杨玉环当作攫取富贵权势的靠山或法宝，使杨玉环在某些关键时刻，只能遵循这种利害关系而行动，有可信之处。唐玄宗有意无意地把杨玉环作为羁绊安禄山的手段之一。出奔途中在马嵬驿抛出杨玉环，以缓和兵怨民愤，而自保皇位、性命等等，在原来的历史文献和戏剧作品中，也不无蛛丝马迹可寻。如今作进一步的分析之后，加以恰如其分的处理，也是应该得到鼓励的。

话说回来，杨玉环既是具体的历史人物，关于她的记载又大量存在，因而她的可塑性虽大，也不应该是随心所欲的。对于杨玉环和李白之间有无爱情存在，恐怕更要慎重。从当时的早婚习俗看，唐玄宗也许可以做杨玉环的祖父，但这位皇帝“爱”她，她没有拒绝的权利。李白比唐玄宗年轻 16 岁，又是天才横溢的诗人，但杨玉环不一定有那么高的诗歌欣赏水平，也不见得有爱李白的胆量。唐玄宗更没有必要用杨玉环去拉拢李白。他知道李白是造不成反的。放浪不羁的李白，可以“笑入胡姬酒肆中”，不见得想到去问津唐玄宗的禁脔。

从另一方面说，“女人是祸水”的思想当然是错误的。把比较富强的李唐皇朝引向动乱衰落的主要责任，当然要唐玄宗承担。在这一悲剧性的转折之中，杨玉环究竟起了一点作用没有？是推波助澜的作用，还是力挽狂澜的作用？恐怕也只能实事求是地对待。历史唯物主义者在肯定人民群众在历史发展过程中起了决定性的作用的同时，并不讳言个人在历史上的作用。在这里，个人既可以是男性，也可以是女性。历史唯物主义讲的是阶级分析而不是性别分析，杨玉环成了统治集团的核心人物之后，唐玄宗和她是你中有我，我中有你的。

电视剧《飘然太白》有如下的情节：“路过便殿时，她发现月下伫立的李白，乃上前称谢一番。她带着几分醉意，听到李白在思念

儿女亡妻，不免勾起自己的一丝哀怨。”“继而安禄山大施苦肉计，他袒背负荆。佯作忠贞，向唐玄宗‘告发’杨玉环与李白有‘私情’”等等。电视连续剧《天宝轶事》对官居右丞相、又身兼40多个职衔的杨国忠，对“野心也在暗暗地滋长、梦想日后夺取唐室江山”的安禄山都作了大力挞伐，但对杨玉环则曲意卫护，甚至把杨玉环塑造成为很有政治警觉、能预见安禄山称兵作乱的人物，在思想上不无美化、拔高之处。

我对杨玉环素无成见。唐玄宗也可能是在皇帝之中比较懂得一点爱情的，他把“三千宠爱在一身”于杨玉环，并不违反封建法制。但那些后果却远远超出他们的爱情生活的范畴了。把人民群众投入苦难的深渊，他们二人虽有主犯、从犯之分，其为罪犯则一。

就在李唐皇朝尚未倾覆之际，人民早已在倾吐对他们的忿懑了，杜甫的《丽人行》对杨氏三姊妹的骄奢淫逸作了口诛笔伐。白居易在歌颂唐玄宗、杨玉环爱情的同时，也用曲笔批判了他们荒淫而不理朝政的罪恶。

魏克明同志研究白居易多年，对于唐代历史有许多精辟的见解。他在1980年写的《唐玄宗盛衰史略》一文中说：

> 做坏事就得用坏人，亦理所固然。玄宗亲信和重用的坏人不少，其中为害最大的有四五人，即李林甫、杨国忠、杨贵妃、安禄山，再加上那个宦官头子、宫中总管高力士。坏人既成堆，又成套，为害更烈。

历史的真实情况是如此，如何来分析其前因后果，仍旧存在着百家争鸣的广阔天地。在艺术处理上，自然更可以各有创造了。

《长生殿》从“尽删太真秽事”这点来说，洪昇对杨玉环也是有所美化，对史料也是有所取舍的。但《絮阁》、《进果》等出，还是写出了历史背景，对杨玉环的可塑性也掌握了一定分寸。

我的意思并不是说《飘然太白》、《天宝轶事》的成就远逊于《长生殿》，而是认为我们今天掌握了历史唯物主义，又有党的“百花齐放，百家争鸣”的政策为指南针，即以杨贵妃题材而论，完全有可能

编演出水平超过古典戏曲的佳作。如果没有注意到今天已经露了苗子的问题，让美化杨玉环的思想不断升级，或让杨玉环更进一步地和李白发生千丝万缕的爱情瓜葛，那么就和历史上的杨玉环关系不多了。即使有社会的效果，那社会效果也将是虚假的，经不起推敲和考验的。

古典戏曲中的杜甫

杜甫和李白同是我国历史上伟大的诗人，反映在古典戏曲中的情况却大有不同，写李白的有《贬夜郎》、《彩毫记》、《惊鸿记》、《清平调》等多种。写杜甫的就少一些。这大概是因为李白一生的遭遇（诸如高力士脱靴、杨贵妃捧砚等等），比杜甫更富于戏剧性和浪漫色彩的缘故吧！

说写杜甫的古典戏曲作品少，是相对而言，就明清杂剧、传奇来看，也有五种之多。

明代杂剧有王九思的《杜子美沽酒游春》和许潮的《午日吟》。

《杜子美沽酒游春》有《元明杂剧四种》本流传，收入《盛明杂剧》二集时更名为《曲江春》。写杜甫往曲江池贾婆婆店内饮酒，因未带酒钱，将朝衫抵押。后来带钱去赎，与酒客卫大郎发生争执，卫大郎说李林甫是好人，杜甫说李林甫是坏人，结果杜甫被逐，又往别处喝酒，遇雨而未归。岑参来寻，一同游昆吾村、紫阁峰等处，最后以房琯荐杜甫做翰林学士作结。故事系出虚构，据说作者因为刘瑾的关系受了打击，深怨执政李西涯，所以写了这个剧本。从剧中杜甫所唱“不怕你经纶夺世、锦绣填胸，前挤后拥，口剑舌锋。呀！眼睁睁难分蛇与龙”等语言来看，基本上还符合这个历史人物的思想感情。

《午日吟》也收进了《盛明杂剧》二集，写严武于端午节往草堂拜访杜甫，彼此吟诗唱和。故事也出虚构，没有什么矛盾冲突。严武赞扬杜甫“诗才入圣”，认为杜甫入川是自己的幸运，写出了两人之间的深厚友谊。而对于草堂的清幽景物，淡淡几笔，也描绘得很

吸引人。

清代杂剧有曹锡黼《寓同谷老杜兴歌》和张声玠《寿甫》，均有《清人杂剧》本流行。

《寓同谷老杜兴歌》取材于杜甫48岁(乾元二年)时，因衣食困难从秦州移居同谷后的生活片段。写邻居两个老者携酒来和杜甫同饮，问起杜甫家世，引起了无限感慨。这一年杜甫的创作特别旺盛，不朽之作《三吏》、《三别》都写于此时。另有《乾元中寓居同谷县作歌七首》，其中"我衰更懒拙，生事不自谋"、"贫病转零落，故乡不可思"等等，都把他自己的贫困以及骨肉流离的悲惨遭遇反映了出来，而剧本也正是从这些方面来塑造杜甫的艺术形象的。

《寿甫》写的是死后成了浣花仙的杜甫。酒中八仙的贺知章等均已成仙，都来祝贺杜甫的"千秋华诞"。剧中八仙合唱"领风骚诗王不忝，纪春秋史笔能传，杜少陵博得个人钦羡，何须叹功名未显"，乍看是安慰杜甫的，同时也应该是作者因宦途不得意而发的感慨。

以上四剧都比较短。用较大篇幅写杜甫晚年生活的是夏秉衡的传奇《诗中圣》，有秋水堂刊本传世。因为所有的戏曲总集或选集都没有收这部作品，所以极罕见。

从剧本的取名可以看出作者对杜甫景仰和崇拜，这种感情贯串着整个剧本。以杜甫家居闻李白任翰林学士开始，又以杜甫、李白一同饮酒、赠诗结尾，着重写了他和房琯、严武的交往，对寓居同谷时的穷困也有所描绘。作者限于对杜甫的理解不深，只是对杜甫的怀才不遇处处表示惋惜、同情，对这个诗人的忧国忧民的一面往往就容易忽视，这是剧本的欠缺。

杜甫一生正逢上变动剧烈的时代，他的诗歌又写得这样深刻、激情，而且数量极多，我们今天要写反映杜甫的剧本的话，创作的天地是很广阔的。在这些古典剧目中，像《诗中圣》等，也颇有整理加工的基础。

杜甫古迹和孔尚任

杜甫在山东时，曾和友人去游览曲阜与兖州之间的石门山，深爱那里峰峦亭秀、泉水清澈，在山林间举行了野宴，并写了《陪刘九法曹郑瑕丘石门宴集诗》诗云：

秋水清无底，萧然净客心。
掾曹乘逸兴，鞍马到荒林。
能吏逢联璧，华筵直一金。
晚来横吹好，泓下亦龙吟。

这举行野宴的地方就成了后世文人常去凭吊的古迹。清初时，《桃花扇》作者孔尚任因为家住曲阜，自己又爱写戏曲和诗歌，所以石门山更成了他的常游之地。他感到游人到此没有一个休息的所在，而且杜甫的诗也缺少一块石刻，少年时就有了修建这一古迹的心愿。苦于没有人响应，自己是穷书生，拿不出一笔钱来兴工。想修造一座秋水亭（取杜诗首二字为名），托郑簠写了“秋水亭”三字，准备做匾额，因为愿望始终不能实现，孔尚任把这一张字放在书箧中有30年之久，后来遇见刘廷玑，谈起此事，刘廷玑十分赞成，并且自告奋勇，承担了全部费用，不久就造起了这座秋水亭，又竖了石碑，刻上这一首杜甫的五言诗。如果重修一下秋水亭，倒有纪念杜甫、孔尚任的双重意义哩！

《刘海戏金蟾》和刘元英

自从湖南花鼓戏演出《刘海砍樵》(以“戏金蟾”结尾)后，各剧种演出这个剧目的很多。我没有看到过这一题材的古典剧作，但是看到过这一题材的古画，刘海梳着刘海头，在逗引着一只蟾蜍。水墨画不套色，不知蟾蜍是否金色。

在明清传奇中描写到灯市、灯会时，往往有刘海戏金钱灯或刘海洒金钱灯，因此我怀疑“刘海戏金蟾”是从“刘海戏金钱”讹传而来的。

严格地说，刘海戏金钱已经是讹传了。说得正确一些，是“刘海蟾戏金钱”。何以见得呢？下面就谈这个问题。后梁时代有刘元英其人，号海蟾，生于广陵，别人都呼之为刘海蟾，在燕王刘守光处为官，有一位道人来拜谒他，把十枚金钱放置在十枚鸡蛋上，每一枚金钱都摇摇欲坠，刘海蟾不禁惊叫起来，道人对刘海蟾说：“人居荣乐之场，其危有甚于此者。”于是刘海蟾从此看破了富贵利禄，跟着道人一起学道去了。

刘海蟾的被神化在他生前就很有些迹象了，由于道教的渲染，后来又愈益增加，元代便被封为明悟弘道真君了。

也正因为他的被神化，有许多问题就不容易弄清楚了，诸如《陕西通志》又把刘海蟾作为陕西人，本名是刘哲还是刘操，也无定论。但无论如何，他不叫刘海，也没有戏过金蟾，这是可以肯定的。

佘太君的年纪

电影《杨门女将》正在放映，京剧、越剧的《佘赛花》也先后上演了。在民间文学中，从年轻的佘赛花到白发苍苍的佘太君，她的一生是英勇的一生，战斗的一生。

自从杨老令公为国牺牲后，佘太君一直是杨家将的最高领导人，她究竟活了多久呢？这是一个十分有趣的问题。

当杨家的柴郡主、穆桂英、杨七娘等12位女将征西夏时，佘太君正好是100岁，所以江苏省扬剧团搬演这个故事时，就用《百岁挂帅》为剧名。

我总以为百岁挂帅是佘太君晚年最后一次的爱国活动了，以为过了100岁以后，佘太君不会再有多少戏了。后来听祝逸伯的评话《天波楼比武》，烧火丫头杨排风已经一百十几岁，佘太君则一百三四十岁了，觉得十分新鲜，深深感到自己过去的想法过于缺乏浪漫主义精神。

当我翻阅《小红袍》小说时，发现第二十五回是《天波楼杨令婆兴师，北潼关高德礼失守》，第二十六回是《林天佐请兵销差，佘太君上表除暴》。原来明代的海瑞搬佘太君率领的杨家将来平“张居正之乱”了。屈指一算，佘太君这时候至少应该610多岁了。而且看情况，作者还要让她再活下去的。

一个人活了610多岁，当然在现实中是没有的，甚至百岁挂帅也不一定确有其事，无非是反映了人民群众对佘太君这位年迈的巾帼英雄的景仰和祝福吧！无非是反映了人民群众愿佘太君永远健在吧！

佘太君是否确有其人呢？确有其人的，不过姓折而不姓佘。折家世居雁北，祖上都以抵抗契丹的入侵而卓著战功。她的父亲折德扆曾任永安军节度使；折德扆有两个勇敢无比的儿子御勋和御卿，曾分别担任汾州团练使和果州团练使。小说和戏曲中佘太君有兄弟佘龙、佘虎，就是以折御勋和折御卿为借镜而塑造的。

在清代，山西保德州折窝村还有一块宋代大中祥符三年树立的"折太君碑"，可惜碑文未见著录，否则我们可以得到更多关于佘太君的研究史料了。

何以会把折太君讹成佘太君呢？因"折"是很稀见的姓字，北方读作"蛇"，所以被讹成"佘"，甚至进一步穿凿附会编造了《佘塘关》的地名和剧名出来，这也是可以理解的。

从佘太君的拐杖说起

手杖既是生活器具，文艺作品反映生活往往也写到手杖。好莱坞电影大师卓别林的小胡子、手杖和适用于走八字儿的皮鞋都是他的重要道具。戏曲里用手杖最巧妙的是扬剧《百岁挂帅》，那是京剧《杨门女将》的胚胎。佘太君上场为杨宗保说情时，先有人将佘太君的手杖——龙头拐杖扛了出来，预示佘太君来也。台下很轰动，效果好极。当时导演杨澈第一次彩排此戏，我正在场，表示非常欣赏，这一处理就保存了下来。这事仿佛如昨，却是1954年的事。

在抗战之前，用手杖的风气比现在普遍得多，无论比较洋化的绅士或比较守旧的土财主，只要年过40，都喜欢将一根手杖提在手里，有时挂在手臂上，似乎成为一种装饰，表示自己很有身份。

手杖的式样和制作材料五花八门。我们现在在旅游景点的山村水郭，都可以看到卖手杖的店铺或摊贩，那是为了让游客走路、爬山方便。再说一杖在手也可以防止野狗的突然袭击。鲁迅先生在《阿Q正传》中提到的哭丧棒，实际上也是手杖，因为阿Q以及未庄的人们对赵太老爷他们很有反感，就称之为哭丧棒了。

中国用手杖的历史甚早，古籍中的记载甚多，基本用于老人或病人。根据《周礼》，在朝为官，70岁致仕（退休），朝廷即赐以手杖。还有三国魏明帝时，荀颓升任镇北大将军，封了河东王。魏明帝为了表示对他尊敬与关怀，许他可以“挽杖”上朝。

我国是世界上最著名的产竹国家，有一种方竹，生来就是方形，比较罕见。这种方竹在唐代时就不多，李卫公有根方竹杖，视

之为宝。镇守南徐时,和甘露寺和尚道行颇谈得来,认为他风雅不俗,就以方竹杖相赠。隔了若干时日,问道行和尚:"那方竹杖还合用么?"道行和尚说已经把杖加工成圆的,并且漆了一遍。李卫公听了,觉得很不是滋味,懊恼把东西送错了人。

唐宋以来,用手杖的习俗变化不大,到了清代后期,流行较前稍广,的确是受了西方的影响。官员或大商人,在一定场合都戴礼帽、穿燕尾服、一根手杖。成了整套的服饰,缺一不可了。

抗战之前,在租界上英译的外来语风行一时,手杖称"司的克",名牌的眼镜片是克罗克,当时最盛行的外烟是茄立克。所以留洋归来的留学生,洋行的高级职员等也都和"三克"结下了不解之缘。

在西方何时开始用手杖,我没有研究过。可以肯定在非洲是历史很长了,因为传说中的斯芬克斯(狮身人面像)所出的谜语:"什么动物小时候四只脚,长大了两只脚,老了三只脚。"那很明显是指老人要用手杖。

现代西方人的手杖有的用珍宝装饰起来,有的里面有机关,实际上是利剑或手枪,间谍则在手杖里藏了照相机或窃听器,甚至发报机,也有人用手杖走私毒品,无奇不有。

萧太后的政绩与军功

所有杨家将的戏，交战的另一方基本上是辽邦，其政治和军事上的最高领导人则是萧太后。

杨业父子是功勋卓著的民族英雄。另一方面，萧太后所代表的契丹民族，虽然和北宋进行过多次激烈的战争，而在今天，其后裔也早已成为中华民族大家庭中的一个组成部分了。对于萧太后，这样颇不平凡的契丹族女政治家、女军事家，也该有公平、客观的评价才是。

说来十分有趣，辽邦的皇后、皇太后绝大部分姓萧。辽邦的皇帝姓耶律，是契丹族。何以所娶的后妃都是汉姓？原来辽邦的历代皇帝都很尊重汉族的文化，所以他们也有一个汉姓，姓刘。知道汉代开国时的萧何为一代名臣，所以辽邦的贵族（主要是外戚）二舒敏氏、巴哩、伊苏济勒三姓都赐以汉姓萧了。

在一大群萧后、萧太后之中，和北宋的杨家将对垒的仅是梁王隆绪的生母。982 年，辽景宗在南攻北宋时死于今山西省左云县附近的焦山，隆绪继帝位，北府宰相萧思温的女儿、原名燕燕的辽景宗皇后就成了皇太后，成了辽邦实际上的统治者。

燕燕做皇后时就显露了她在政治上军事上的才干，所起的作用比辽景宗大得多。最主要的是领导和组织的天才，史书说她“能驾驭臣工，故多得其死力”。此外，她也能广开言路，倾听许多不同的议论。

燕燕被尊奉为皇太后的第二年，也就是圣宗统和元年，她下命令把有功之臣的肖像绘于御容殿，以示对功臣的优渥和尊敬。

辽统和四年，即北宋雍熙三年(986)，北宋派曹彬攻辽，萧太后带了辽圣宗等文武官员和大队人马驻兵驼罗口。曹彬于岐沟关被辽邦杀得大败之后两个月，在萧太后指挥之下，耶律色珍攻下了朔州，杨业被擒而慷慨就义了。

杨业死后，萧太后还继续掌握辽邦军政大权达 23 年之久，直到 1009 年逝世，活了 57 岁。所以杨家将的戏一直写到杨宗保、杨文广，其敌方仍旧是萧太后，也有一定的道理。

萧太后燕燕的堂兄堂弟们做辽邦军政大官的很多，但不像小说或戏曲所写的那样，叫什么萧天佐和萧天佑。

必须补充说明一点，我说萧太后是一个政治家也是军事家，并不等于肯定她的南侵政策。至于她的错误缺点，恐怕也很多，《契丹国志》说她“天性忮忍，阴毒嗜杀”，不会没有根据的。

《荆钗记》与《王十朋评传》

"荆、刘、拜、杀",《荆钗记》位居南戏四大名剧之首。《荆钗记》有多种版本,有一种名《王十朋荆钗记》,其男主角为王十朋,南宋著名的大诗人,也是一位廉洁刚正的政治家。

《荆钗记》的主要内容仍是男女婚姻问题。说王十朋聘钱玉莲为妻室,时有富家子弟孙汝权,慕玉莲才貌,亦欲娶玉莲。玉莲坚决不从,其父赏识王十朋,二人遂完姻。十朋中状元后,宰相又欲招赘,十朋峻拒之,被遣赴岭南,实系报复。孙汝权伪造王十朋家书,谓已入赘相府,命玉莲改嫁云云。玉莲投江自杀获救,后来终于夫妻团圆。

我早已知道《荆钗记》所写王十朋与史实相去甚远。但是,因为王十朋是乐清人,而其地属于温州地区;温州则是永嘉杂剧(南戏)的诞生地,《荆钗记》中且有不少温州方言。因此,我总以为故事多少有一点蛛丝马迹。

最近南戏专家、温州医学院徐顺平教授所著《王十朋评传》出版,使我知道王十朋于绍兴八年(1138)娶表叔贾如讷之女为妻后,一直和睦相处。婚嫁过程之中,也从未发生任何波折。王十朋出任饶州、夔州、湖州、泉州等地官职时,夫人也始终随侍在侧。这位贾氏夫人就是病故于泉州的。后来王十朋也未续娶。

王十朋与夫人共同生活了整整 30 年。从贾氏夫人逝世的乾道四年(1168)起,到乾道七年(1171)这四年间,王十朋每年都写了不少悲痛欲绝的悼亡诗。

看来《荆钗记》所写王十朋高中状元是属实的,因为《宋史・王

十朋传》也说"上嘉其经学淹通，议论醇正，遂擢为第一"。王十朋做官的地点也说对了饶州一处，别的就完完全全是无中生有的了。

当然，《琵琶记》所写蔡伯喈也都于历史记载相悖，但是，历史背景为东汉，剧本写于元末明初，已经相距千年左右。蔡伯喈为河南陈留人，离温州有千里之遥，所以与历史记载完全不符，还可以理解。而《荆钗记》的写作距王十朋之逝世，不超过百年。王十朋又是温州的乡贤，如此加以随心所欲地"戏说"，倒令我困惑不解。

而且，似乎也从未听说王十朋后人对《荆钗记》提出过批评，或请求予以禁演。

看来，"戏说"之风早就存在于文坛与舞台。时至今日，为了追求高额利润，更加不择手段，所以"于今为烈"了。

武松和武松墓

杭州来客谈，武松墓曾有迁移之说，因为这个墓位于西泠桥畔，对于交通多少有些影响；后来因为是古迹，不宜迁移，因此未动。但在作迁移准备工作和勘查工作时，发现墓中棺木朱漆细雕，相当华贵，所以有人怀疑墓中武松另有其人，并不是《水浒传》里的打虎武松。

宋、元、明三代的文人墨客，写了不少关于杭州和西湖的诗歌文章，但都没有提到武松墓的，直到清代，才有陆次云《湖壖杂记》和朱梅叔《埋忧集》的记载，内容基本相同，都说清代开国之初，钱塘江畔靠近六和塔的地方，挖出了一块"武松之墓"的石碣，这里提到了石碣，没有提到墓，但按情理应该是在一起的。

为什么武松墓会在六和塔附近呢？上两本笔记的说法也是一致的，因为六和塔附近的铁岭关，相传是宋江藏兵之处。因此据陆次云和朱梅叔的推测，武松之墓可能是宋江带领人马出征方腊时的遗迹。

宋江有没有帮皇帝镇压过方腊呢？宋史《侯蒙传》说，侯蒙曾向朝廷建议，"不若赦江，使讨方腊以自赎"。《宣和遗事》又记载，张叔夜"后遣宋江收方腊有功，封节度使"。宋江征过方腊，这只是前人为武松墓何以会在六和塔所找的一个解释，即使宋江没有参加征方腊之役，清初在江干发现"武松之墓"的石碣，还是说明了事件本身的意义的。

武松墓何以在江干？事实上还有别的解释，民间传说金兵侵至杭州时，在六和塔出家的武松，激于国难，又再度开了杀戒，与昔

日梁山兄弟一起，在大败金兵之后战死。有人认为年代相距太远，扯不上，其实从武松景阳冈打虎(1115，宋政和五年)到建炎三年(1129)金兵陷杭州，其间不过14年，那时武松至多40多岁而已。

还有一种传说：武松晚年住在杭州，这时有个贪官百般虐待人民，武松忍无可忍，就候在贪官出进的要道上，当轿子抬过时，一把把贪官从轿中拉下，打死了才罢手。于是被捉进牢狱而死。解放以后，浙江人民出版社出版的《西湖胜迹》收了这个传说，但最后说："人民为了感谢他为地方上除去一害，就把他葬在西泠桥畔。"这有些问题，因为武松墓一开始不在西泠桥畔，是迁去的。

尽管历史记载、笔记小说、民间故事各不相同，但基本上都说武松晚年生活在杭州和死在杭州。因此我想，现在西泠桥畔的武松墓棺木比较华贵，很可能是历代人民集资增修的，也可能是从江干改葬西泠桥时修理的。总之，由此反证武松另有其人总是十分勉强的。

辽伶官赵惟一与粤剧《辽宫月》

辽、金、元时的戏曲都比较发达，流传到现在的史料和剧本则以元为最多，金的史料次之，辽最少。《辽史》有《伶官传》，仅载罗衣轻一人的事迹。

辽的戏曲艺人实以赵惟一的造诣最高，所受的迫害也最惨。

赵惟一是出名的艺人，擅长筝、琵琶等器乐，并能谱曲，经常出入宫廷。辽咸雍六年(1070)，道宗离京去木叶山，懿德皇后怀念道宗，写了十首《回心院》，其中第一首是："扫深殿，闭久金铺暗。游丝络网尘作堆，积岁青苔厚阶面。扫深殿，待君宴。"余外几首内容也大致相仿佛。写好以后，便命赵惟一依词谱曲，赵惟一当时就谱成，并演奏了一番，懿德皇后也用乐器在帘内相和。这件事在4年以后，被耶律乙辛添油加醋，歪曲成为懿德皇后和赵惟一私通，而兴了冤狱。

原来懿德皇后不但懂文学、音乐，而且在政治上颇有见解。耶律乙辛想谋害太子，知道非先置懿德皇后于死地不可，于是便买通宫女单登和单登的妹夫教坊伶官朱顶鹤分头出来作证，他自己出面向道宗诬告这一件所谓通奸案。

元老重臣萧惟信同耶律乙辛以及耶律乙辛党羽张孝杰力争，认为单登与朱顶鹤是诬告，结果被迫弃官还乡。以后又有人密告耶律乙辛的罪行，也遭了杀害。

大臣王鼎的奶妈，有女儿名蒙哥，是耶律乙辛所宠爱的侍婢，知道全部经过情况，萧惟信也知道内幕，都告诉了王鼎，王鼎便把有关材料编成了《焚椒录》一书，成为一部完整的辽代宫廷文献。

《皇帝与妓女》出现的登闻鼓院与陈东

我曾写过《明代的登闻鼓》一文，对古代这一种上访、上诉的制度作了简略的说明。虽然对于北宋时代的登闻鼓也提到了，但没有能把有关的重大政治事件联系在一起谈，没有和历史剧联系在一起谈，所以，现在补叙几笔。

宋真宗景德四年（1007）后，朝廷中分设了登闻鼓院和登闻检院，按程序是先到登闻鼓院敲鼓鸣冤，如果案件未被接受处理或仍未得到公正判决，则再到登闻检院申诉。据《宋史·职官志》载：登闻检院，隶谏议大夫；登闻鼓院，隶司谏正言掌。受文武官及士民章奏表疏，凡言朝政得失、公私利害、军期机密、陈乞恩赏、理雪冤滥，及奇方异术、改换文资、改正过名，无例通达讲者，先经鼓院进状，或为所抑，则诣检院。并置局于阙门之前。在景德四年之后、南渡之前，是这样一种制度。

十分有趣的是北宋有许多著名的政治家、文学家都担任过或被任命过登闻鼓院的官吏。例如在神宗、哲宗两朝历任同知枢密院事、尚书右仆射、同平章军国事的吕公著，对于人材的收罗和使用是甚为放手的。他的儿子吕希哲的道德文章在当时备受推崇，却一直屈处于“管库”这样的职位。后来曾被任命为登闻鼓院院判，吕希哲坚决辞谢不就，引起了吕公著的感慨。他也觉得儿子是一表人材，完全可以担任更高的官职。不过过于重用不顶妥当，因为还是避避父子关系的嫌疑比较好。

再如苏东坡，他在治平二年（1065），也“入判登闻鼓院”，当时

英宗对他是久闻大名，宰相韩琦对他也很重视，却让他担任了这个品级不高的官职，可见他们对登闻鼓院这个机构是希望能起到较大的作用的。

北宋末年，宋徽宗赵佶、宋钦宗赵桓信任蔡京、朱勔、童贯、梁师成等奸佞，对于入侵的金兵畏之如虎，不敢抵抗只想南逃以图苟安。在朝中，李纲等文武官员都竭力劝阻，和这一伙投降派据理力争。而在野的陈东等大学生也一再向朝廷慷慨陈词，希望能扭转危局。据《宋史·陈东传》，在朝廷采纳李邦彦割地求和的主张并罢斥李纲之际，陈东等人是击了登闻鼓的。原书也有"众莫肯去，方舁登闻鼓挝，坏之。喧呼震地"等记载。

现在我们还能看到的《陈少阳集》，仍旧保存了不少当年陈东所写的有关书信，卷一中有《登闻检院上钦宗书》，请求罢斥蔡京等奸佞。《登闻检院再上钦宗书》，请求将已逃出汴京打算南渡的徽宗和蔡京诸人追回来，以安定人心。《登闻检院三上钦宗书》，对朝廷未将朱勔父子法办深表不满，同时坚决反对朝廷继续重用梁师成。在短短的30多天之内三次到登闻检院向赵桓上书，可见陈东忧国忧民的一片丹心。但是，赵桓和众奸佞对他却恨之入骨，王时雍、王宗濋等多次曾准备对陈东下毒手，不过因为有所顾忌，所以没有敢做得太露骨，让陈东多活了几年。

戏剧家宋之的把这一段史实写进了他的新编历史剧《皇帝与妓女》。其第九场的场景为"皇城下，登闻阁前，登闻阁上设登闻鼓"。他既不称登闻鼓院，也不称登闻检院，而称登闻阁，不知道有历史依据否？大概是认为艺术处理上不必过于拘泥某些细节吧！

关于击登闻鼓，剧中有如下的描写：

> 李宝　那边有登闻鼓一面，待我上去播鼓，催他出来如何？
>
> 陈东　不……可……不……可！
>
> 李宝　怎么又是不可？
>
> 陈东　想那登闻鼓，乃是朝廷报警之物，如何轻易播得？

擂不得，擂不得！

李宝　国家将亡，还不报警，更待何时？

陈东　那登闻鼓擂之不祥——

接着就写李宝不听陈东劝阻，去擂了登闻鼓，鼓声如暴风骤雨，与众人的呐喊声交织一片，赵桓终于被鼓声所震惊而来到登闻阁前，却完全不理会众人的爱国心切，反而恼怒异常，拒绝了一切正义的请求，认为擂登闻鼓是“百姓造了反”、“要寡人的命”，责备陈东“倡众作乱”为众所周知。这个陈东后来却真的是以“倡众作乱”之罪，被宋高宗赵构所杀害掉的。

《皇帝与妓女》是个历史剧，李宝是个虚构人物。按照历史记载，擂登闻鼓的应该是陈东。宋之的为了刻画作为大学生的陈东顾虑较多，缺乏决断，所以就让莽汉李宝去代替他擂登闻鼓了。

剧中关于登闻鼓的描写和对话是否符合历史真实呢？我认为也是符合的，或者说可以成立的。因为政治不清明，登闻鼓失去了联系朝廷与官民的桥梁作用。擂鼓而坏之，可见民情之激动。在这种情况之下，登闻鼓的确有一点像用以报警的景阳钟了。

《风波亭》的岳飞与道悦

以元杂剧《东窗事犯》和明传奇《精忠记》为代表，传统戏曲取材于南宋抗金名将岳飞的颇多。由于英勇超群的岳飞在抗金战争中所向披靡，最后被赵构、秦桧以莫须有的罪名杀害，人民群众对之无限怀念。元代、清代统治者慑于汉族的民族感情，尽可能将岳飞之死解释成为有来龙去脉的因果报应，人民群众则衷心希望岳飞之英灵在天地间永存，这两种内容完全不同的思想感情最后交织到了一起，使得有关岳飞的小说、戏曲作品中充塞着相当多的神怪迷信成分。

目前仍在流行的戏曲中，除直接来自元杂剧、明传奇的《疯僧扫秦》之外，正面写岳飞的不多，《潞安州》（一名《王佐断臂》）、《牛皋扯旨》以及取材岳飞身后事的《三夫人》等倒都没有神怪迷信搀杂在里面。

传统剧目《风波亭》写岳飞从朱仙镇班师南旋时，在瓜州驿馆，夜间做了一个恶梦。想起从前韩世忠曾提起金山寺里有一个道悦和尚能知过去未来之事，就带了王横去拜访。道悦听后，对岳飞作了剖解："想这两犬对言，乃监狱的狱字，江中风波之险，二人赤体旁立，必有同受祸者，当是遭奸臣相害之兆。元帅此行，恐有牢狱之灾、奸人陷害之事，切要谨慎。"又说："苦海茫茫未有涯，东岳何必恋尘埃，不如早觅回头岸，免却风波一旦灾。"这是指明要在风波亭中被害。至于"岁底不足，提防天哭，奉下两点，将人荼毒"，则是暗示被害的时日与谋主。岳飞临死之前，有一段独白，说一切都如道悦所言，都应验了。说明腊月二十八日离除夕

还有二天，所以叫“岁底不足”；正在下着雨，那是天哭；秦桧的“秦”字即是“奉下两点”。

《疯僧扫秦》在戏曲中也有称之为《后风波亭》的，并不是太普遍。

《精忠传弹词》早已有刻本流传，开头没有用大鹏金翅鸟的故事，到卷下四十一回《岳少保离神证仙果》，情节十分离奇，说岳飞的魂魄遇上了一睡千年的陈抟老祖，被一阵仙风摄登道岸。陈抟让他吃一碗醒世汤，对他大谈其因果报应。然后岳飞又坐了“似鸾非鸾，似凤非凤”的东西，到紫云仙府殿前和岳母相见，几乎全是迷信糟粕。六十回《风波亭三父子归神》的内容基本上就是《风波亭》岳飞遇害前回忆道悦长老所说的话等等。六十一回《贤王显圣阻长江》，其内容为朱仙镇军民知道岳飞被害，个个咬牙切齿，要替岳飞报仇，于是大队人马浩浩荡荡杀奔临安而来。船到大江中流，岳飞显圣了：“锦袍玉带庄严服，春风态度宛如生，左首云爷垂手立，右边站着小张君。”劝阻了前往报仇的大队人马。

二

小说和戏曲里的道悦，在传说和《金山寺志》里作道月。大意是岳飞过金山寺之际，道月劝他不要到临安去。岳飞不听劝阻，执意要去。《风波亭》发展成为下列对话：

道悦　元帅岂不闻飞鸟尽，良弓藏；从来患难可同，安乐难共。依山僧相劝，不如隐身林野，寄迹江湖，正是哲人保身之道。

岳飞　仙师指引，实为善路，但我以身许国，志在恢复中原，虽死无恨。

传说中，岳飞去临安大理狱看见了风波亭，便懊悔不听道月劝告，但《风波亭》作了完全不同的处理：

押旨　听宣读诏曰：岳飞私通外国，有负朝廷，本当斩首，

念当日有十大功劳，就去风波亭三绞毕命。

岳飞　罢了吓罢了，想那道悦长老"谨防风波"之言，我道扬子江中有什么风波之险，不料狱中也有什么风波亭，大丈夫视死如归，何足惧哉。

剧本改成岳飞不再懊悔，固然颇能表现岳飞的大丈夫气概，但道悦所说"飞鸟尽，良弓藏"却牛头不对马嘴。南宋朝廷的杀害岳飞是在大敌当前的形势之下自坏长城，为投降铺平道路也。

《疯僧扫秦》的疯僧其实也仍是道月的影子。《坚瓠集》中有具体记载。道月曾对岳飞流露过对秦桧的仇恨和鄙视，秦桧得知此事，大为震怒，派差役何立去捉拿归案。道月正在聚众说法，见何立来到，便念了一偈：

吾年四十九，是非日日有；
不为自家身，只为多开口。
何立从东来，我往西方走；
不是佛力大，几乎落人手。

一念完就坐化了。《疯僧扫秦》是说秦桧害死岳飞之后，到灵隐寺遇到疯僧，句句话都刺痛秦桧夫妇心胸。秦桧回府，派何立来捉拿，禅房内只留了简贴，人已不知去向，才知道是地藏王的化身。《江湖杂记》也有类似的记载，人世间的差役何立直接和阴曹地府的地藏王打了照面。

二

岳飞的孙子岳珂，为岳飞写了一部详细的传记，名曰《行实编年》，后来《宋史·岳飞传》便是以此书为主要根据的，《行实编年》说：

生武穆之夕，有大禽若鹄，自东南来，飞鸣于寝室之上，父和异之，因名焉……

未弥月，黄河决内贡西，水暴至，母姚仓皇襁抱坐巨瓮中，冲涛而下，乘流灭没，俄及岸得免。

这就是一切史书、传说、小说、戏曲、曲艺中所以说岳飞为大鹏金翅鸟转世的来历。

把岳飞的一生作了如此神怪的解释之后，那就不得不再为金邦完颜兀术的南侵和秦桧的谋害岳飞编造同步的解释，于是完颜兀术成为曾被大鹏金翅鸟啄坏眼睛的虬龙，秦桧的妻子王氏又成了蝙蝠的转世。这样便根本不存在什么忠奸，也不存在什么正义的战争与非正义的战争这一些原则性的是非区别。原来的神怪传说也几乎全部被改变成为封建迷信了。

至于"显圣"，神话的色彩不具备，神怪也谈不上，那是百分之百的封建迷信。《关公显圣》是迷信，所以建国以后，作为昆剧传统折子戏的《关公显圣》(也叫《真君显圣》)不演，京剧《全本走麦城》和某些地方剧演出时把显圣这几场都删了。岳飞的显圣，如《精忠传弹词》所写的"左首云爷垂手立，右边站着小张君"，完全模仿《关公显圣》的排场，关公改成岳飞，关平改成岳云，周仓改成张保，如此而已。当然也是不足取的。

三

以整个一本戏来证明岳飞的死后精神和秦桧的死后地狱受罪，拼死强调"善恶到头总有根"的是《胡迪骂阎罗》。

书生郭胡迪对于岳飞的死愤愤不平，在东岳天齐庙题诗抒怀，痛骂阎罗王处置不公。阎罗王乃将郭胡迪的阴魂摄来阴曹地府，郭胡迪亲眼目睹秦桧夫妇之受责受苦，岳飞父子等三人又在祥云中出现。郭胡迪始知"天理昭彰，丝毫不爽"。

实际上也和《三本走麦城》中的活捉潘璋一样，都是用封建迷信进行麻醉人民群众的勾当，所以在舞台上也很多年没有出现了。

“疯”僧与济“癫”僧

《疯僧扫秦》是一出十分精彩的戏。例如：

秦桧　我乃当朝宰相。

疯僧　恁是个上瞒天子下欺臣！我单道你！单道你！

秦桧　好个腌臜和尚！

疯僧　休笑俺污，我的肚皮中倒干净的。

又如：

秦桧　这里不是讲话的所在，你随我到那冷泉亭上来。

疯僧　冷泉亭上不好，倒是风波亭上好了事。

这些话都句句刺中了秦桧的要害之处，听了大快人心。30 年来，我看了川剧、昆剧等剧种这个戏的演出，感到要把“疯”的尺寸掌握得恰如其分，不是一件简单的事情。

看来，岳飞被害之时，在朝在野之人都敢怒而不敢言，如果冒犯了秦桧，性命难保，也只有“疯”僧，不会去考虑后果的严重，而对秦桧当面进行讽刺和揭露。但是这些话如此尖锐，处处针锋相对，却又决非“疯”人所能说得出口。这是这个戏的微妙之处，也是这个戏的难演之处。

至于传说中疯僧是地藏王菩萨化身这一点，原也是为了处理的方便。秦桧要派差人何立来逮捕疯僧时，疯僧可以口念“何立从东来，我往西方走”一偈而坐化，使秦桧扑了一个空。假使不是地藏王菩萨的化身，便难以有如此法力。

正因为《疯僧扫秦》的戏扣人心弦，我每次到杭州，游览岳坟和灵隐寺，总会想到疯僧。

至于济癫僧，虽然有一部长篇小说《济公传》，原作在塑造这个人物时也颇费苦心，我却只喜爱济公的机智和幽默。京剧舞台上的《济公传》，我从未去欣赏过。30年前听苏州评话《白狗闹洞房》，是沈笑梅说的《济公传》中一个片段，也还风趣，据说曾经去香港说过。

我游览杭州，因为路不顺，去净慈寺的时候很少。那口井，井底浮着一段木材，和尚或导游者会告诉你，说当年要造庙宇，没有木材，于是济公施展法力，就从井中取木，木材一拉上来，井底立刻又浮上一段来，永远拉不完。

虽然疯僧和济癫僧都以南宋为时代背景，故事都发生在杭州，我一直没有考虑过他们之间有些什么联系，有什么共同之处或相异之处。

苏州的西园更是我40年来旧游之地，园林的布局以清幽胜，不搞那些重叠繁复的回廊曲槛，对五百罗汉堂我就没有对园林的兴趣浓，只是一走而过。没有仔细观赏五百罗汉堂中的疯僧和济癫僧的塑像。

粉碎“四人帮”以后，可以发现全国的佛教文物，受“四人帮”十年来的破坏，所保存下来的不多了，很完整地保存下来的更少了。正因为如此，所以我到西园的五百罗汉堂去观光时，就比从前专心了。

天下有许多事情是自寻烦恼，我游五百罗汉堂也不例外。我发现塑在五百罗汉堂中的疯僧和济癫僧的塑像无论衣着、形态，甚至容貌都相似得出奇。可不是么！那百衲衣，那破葵扇，那似笑非笑、似哭非哭的表情，不都很相似么？我就为这个问题着恼，想不出是什么道理。虽然导游者讲了两尊佛的许多差异之处，我却仍不无糊涂之处。

假使说，文学家塑造这两个人物的艺术形象是成功的或比较成功的，那么美术家在这方面的成就似乎略逊一筹。偏偏要塑在

一起，实在无此必要。

当然，我也特别注意到了“疯”、“癫”二字，有时我们就用“疯疯癫癫”来形容一个人的精神状态，“疯”与“癫”之间并没有什么重大的区分。因此，我总觉得这两个形象的产生，本来就有联系的，究竟民间文学中先有疯僧，还是先有济癫僧，我没有去探索，但是总觉得有一个是派生出来的。

至于故事背景在杭州的疯僧和济癫僧，为什么杭州寺院中没有塑像，反而在苏州却有塑像，我更百思莫解。也许因为“上有天堂，下有苏杭”，直把苏州作杭州了吧！

我附带谈一谈“扫”字，这出戏不像《打鼓骂曹》、《审头刺汤》那样用“骂”或“刺”字，实在高明。秦桧及王氏等等，是不折不扣的货真价实的牛鬼蛇神，古代人民曾用战斗的笔，横扫这一群牛鬼蛇神，送进了历史的垃圾堆。“扫”得多么精彩，多么有力啊！

《三夫人》中的岳飞夫人

多年以来，以岳飞为题材的戏剧，逐渐只限于风波亭了，写梁红玉也都是写金山战鼓，这当然没有什么不好，但显然取材是不够宽广的。

由无锡市锡剧团演出的、钱惠荣执笔的锡剧《三夫人》不同凡响，不仅写了梁红玉，还更多地写了岳飞的李氏夫人。也可以说是填补了一项空白吧！

李氏夫人名娃，字孝娥。宋代重和元年(1118)嫁给了岳飞，当时18岁。而岳飞还比她小两岁，结婚那年才16岁。

岳飞的长子岳云，就是李氏夫人在第二年生的。

根据《行实编年》记载，岳飞看见李氏夫人穿着得稍为考究一些，对她说："吾闻后宫妃嫔在北方尚多窭乏，汝既与吾同忧乐，则不宜衣此。"仍旧让她穿粗布衣服。又载："诸将远戍，武穆使夫人至其家问劳其妻妾，遗之金帛，申殷勤之欢。"可见李夫人常对出征将士家属做一些慰问、补助、救济等工作。

当岳飞进京述职时，驻军将领中有人密谋叛乱，被李夫人侦悉，用最果断的对策，将谋叛者处决了。

岳飞被秦桧等人陷害死后，李氏夫人和儿子岳雷、岳霖确实是被发配去岭南的，他们在荒山边城中生活了20年之久。《三夫人》取材李氏夫人充军云南的故事，也不能说是毫无历史依据的。

孝宗时，岳飞的冤案得到平反，李氏夫人才被赦免而回江南。已经是60多岁的老太太了。

淳熙二年(1175)，李氏夫人以75岁的高龄病逝于江西，葬在

庐山的太阳山。

李夫人不失为女中豪杰,《三夫人》写这样一个中年的古代妇女的英雄形象,是很有意义的。

李心传《建炎以来系年要录》和徐梦莘《三朝业盟会编》都说岳飞在李氏夫人之前还娶过刘氏。元代编写的《宋史·岳飞传》说岳云是岳飞的养子,都是不确实的。

根据岳飞的孙子岳珂所编订的《金陀宗谱》和《行实编年》,根据现存所有《岳氏宗谱》,岳飞都只娶了李氏夫人,而岳云是李氏夫人亲生的。

岳坟铁像的历史演变

中国人自古就很重视“反面教员”的作用，所以在岳坟旁边，铸了通敌卖国、残害忠良的秦桧、王氏、张俊和万俟卨的铁像，让这四个千古罪人永远跪在那里，被人谴责鞭挞。

《西湖民间故事》收录了一个故事，说明朝一个姓秦的巡抚把秦桧的铁像丢进西湖，第二天西湖之水就臭气冲天云云。这个故事当然也反映了人民群众的爱憎，未可厚非。

我想谈一谈岳坟前这四个铁像数百年来的变迁史。

岳飞父子被秦桧等谋杀以后不过10多年，宋孝宗即位后，替岳飞的冤狱平反昭雪；就在栖霞岭下埋了岳飞的遗骸，这就是现在的岳坟，不过规模远较现在为小罢了。那时候还没有铸秦桧等人的铁像。

明代正统年间，于谦写了一首吟咏岳坟的诗，也未有一字提及铁像。

明代正德八年(1513)，都指挥李隆做了秦桧、王氏、万俟卨三人赤身跪在岳坟之前的三个铜像，双手都是反绑着的。日子一长久，被游人敲打坏了。万历二十二年(1594)按察司副使范涞重新铸的铁像，增加了张俊。后来巡抚王汝训觉得王氏的丑态有失王氏家门的体面，就想动脑筋搬动王氏的铁像，又考虑这样做未免太露骨，于是就把王氏和张俊的铁像同时丢进西湖。民间故事中秦姓巡抚沉秦桧铁像于西湖一事，便是由此讹传而来的。

万历三十年，曾任浙江按察司副使的范涞又到浙江做布政使，看到铁像已经四缺其二，便把自己的俸银捐出来，重新铸了这四个

铁像，王汝训想隐蔽王氏丑态的如意算盘全部落空了。

不知什么原因，人民群众对王氏的仇恨厌恶更甚于其他三个坏人，范涞重铸的王氏铁像，曾被村民用铁棍把头敲了下来。

正因为明代正德以后，岳坟前已有秦桧诸人的铁像，所以诗人们游览岳坟时，也描写了人们对铁像鞭打痛击的情况。明代诗人叶映榴有诗如下：

> 百战英雄骨，东窗笑语中。
> 绣旗恩未断，丸蜡间先通。
> 铁像行人磔，王封史笔公。
> 我来瞻庙貌，洒泪拜孤忠。

对于秦桧诸人的私通金邦，也作了挞伐。

清代雍正年间浙江总督李卫，上奏朝廷请求重铸，并且提出如果用好的铁去做卖国奸臣的像，太抬举他们了，应该用没收来的“盗贼”的兵器，重新熔化成铁，再做这铁像。朝廷准奏，由钱塘县知县负责办理的。李卫所写的《岳忠武王庙碑记》一文，现在尚有流传，文中没有谈铁像的问题，上朝廷的奏疏则未能读到原文。

后来乾隆十二年（1747）布政使唐模、嘉庆七年（1802）巡抚阮元、同治四年（1865）布政使蒋益澧、光绪二十三年（1897）布政使张祖翼都曾重铸铁像。张祖翼有《岳墓重铸四铁像记》，文中说到：

> 益以人心义愤，积岁詈击，身首残弃，因命工又范之，缚跪如前状，殛奸回于既往，懔正气于人间，以告万世之为人臣者。

不仅描绘了铁像的形状，而且也把铁像的“反面教员”的作用说得一清二楚了。

张祖翼所铸的铁像，曾一直保存到辛亥革命以后，我们在解放以后所看到的，也就是这张祖翼所铸的。

赵翼对秦桧的美化

西湖岳坟已重修一新，秦桧卖国罪行受到游人的唾骂。但是我们也不能忘记，为秦桧之流的罪行作辩护士的也代不乏人。宋有王明清，明有郎瑛，而清代的赵翼则为其中最卖力者。

赵翼是清代乾隆年间的知名人物，既是历史学家，也是诗人。曾与乾隆皇帝唱和联吟，例如《喜雨十咏》、《叶尔羌鼓铸乾隆钱》等诗，都是这一类作品，对乾隆皇帝百般阿谀奉承以博取其欢心。

作为史学家的赵翼，主要的史学著作是《二十二史札记》，在资料的搜集和考证方面没有十分特殊的贡献，对于秦桧的评价则是与众不同的。在卷二十六结束的时候，他说：

> 呜呼！执其杀岳一节，而没其和议之功，不将喻于小而不喻于大乎？史人之所以有赞许秦桧者，非无以也！

赵翼一方面不得不承认秦桧是杀岳飞的凶手，却又把秦桧的卖国投降说成为一般的和议；秦桧杀害岳飞，本来是他卖国投降活动的一部分，赵翼却把它说成是孤立的一件小事。

在赵翼的《瓯北集》中，还写了不少为秦桧辩护而贬低岳飞的诗歌。例如《岳忠武墓》：

> 独怪思陵非甚暗，曾写精忠鉴素志。
> 是时权相日尚浅，未至靴刀严戒备。
> 言官诬劾韩良臣，犹能力持格群议。
> 胡独于公任罗织，自坏长城檀道济。
> ……

乃知风旨本朝廷，为梗和戎亟拔钉。

宋高宗赵构曾表扬岳飞的“精忠”，他根据这一点，就认为赵构还是英明的。至于徽钦二帝要不要迎还？北方的失土要不要收复？赵翼就撇开不提了。秦桧此人，大家都称之为奸相，赵翼却为之粉饰，称之为权相。实际上中国历史上的权相都是指大节不亏而大权独揽的如张居正等人的，这一字之差，判若天渊，是不能马虎的。

所谓言官弹劾韩世忠的事情，实际上也是秦桧利用言官向韩世忠示威，这是一出双簧戏，根本不存在什么“格群议”的问题。对于岳飞，负责定此冤案的人万俟卨、罗汝楫等都是秦桧的心腹，都是以秦桧的意志为意志的，总的指挥就是秦桧，也不是什么“任罗织”的事情。说秦桧杀岳飞是“自坏长城”，仍旧是肯定了秦桧的忠良，明贬而实褒。

当时南宋朝廷主要是宋高宗赵构和奸相秦桧控制着，赵翼把相互勾结暗害岳飞的赵构和秦桧都加以美化，把暗害岳飞的责任推给抽象的朝廷，真是奇谈怪论。在《韩蕲王墓》一诗中，赵翼又写道：

宋待功臣原不薄，栖霞何事独诛锄。

赵翼在这里替宋代统治者下了“待功臣原不薄”的结论，而“栖霞何事独诛锄”则是提出了一个问题，言外之音，是说朝廷不会错杀岳飞的。

赵翼对岳飞的评价实际上比乾隆皇帝的还低得多，乾隆皇帝《岳武穆祠》诗中说：

褒嘉手敕是谁言，何致终衔不白冤。
战必骁腾惊北骑，地争尺寸守中原。
持身忠总根于孝，抚士威还济以恩。
生世漫悲才卅九，千秋英气两间存。

这个清代的皇帝倒是指出了赵构的言行不一，把“不白冤”的责任实事求是地要“褒嘉手敕”的赵构负责。对于秦桧，乾隆皇帝也没有像赵翼那样歌颂，而是说“至今人恨分尸桧，宰树余杭万古芳”。也写了数百年来人们对秦桧的强烈的仇恨。

我们不能把赵翼尊秦桧抑岳飞看成是一件偶然的事情。赵翼对历代的民族英雄都是力予贬低的。对于明末死难于扬州城守战的兵部尚书史可法也是如此。他为了替多尔衮及其部下推卸杀害史可法的责任，竟在《梅花岭》诗中说：“乱骨纵横觅不得，或传赴水死江浒。”他在另外一些诗文中，则竭力歌颂清代统治者对史可法的表扬，说“圣朝褒恤恩何厚，碑校煌煌御制诗。”

对于坚守江阴的典史阎应元，赵翼更为露骨地加以污蔑，说什么：

> 十三万命系君身，那得山村作隐沦。
> 报国岂论官职小，逆天弗顾运维新。

甚至把江阴城破、满城被屠的责任也要阎应元来负责了。赵翼对岳飞、史可法、阎应元都力加贬低，可以看出他是有着一贯的主导思想的。

《孔雀胆》的押不芦花

郭沫若的《孔雀胆》是一出历史悲剧，剧中的阿盖公主是个美丽多情的少女，有人称她为押不芦花。阿盖在段功被害，自己将自杀之前吟了一首辞世诗，其中也有“云片波粼不见人，押不芦花颜色改”两句。这押不芦花有什么出处呢？作何解释呢？

阿盖的辞世诗确是她本人的作品，《新元史》也曾引用。据雪生抄辑的《脉望斋残稿》的注释说，押不芦花是一种起死回生草。

我不怀疑雪生的注释，但押不芦花应该也可作美女的称谓，甚至正式的名字。我是据明代戏曲家屠隆的《彩毫记》来作此推断的。

《彩毫记》是一个带有神话色彩的李太白的传记剧，其中有一出是写李太白流放夜郎的情况：守寡的美丽的夜郎王夫人，曾向李太白求爱，被拒绝了。据她自称，便是押不芦花。

屠隆的《彩毫记》和郭沫若的《孔雀胆》相去300多年之久，他们不约而同地把押不芦花去命名了多情的美女。而这两位押不芦花在爱情生活方面也都以悲剧下场，这又是一重巧合了。

最近翻阅《本草纲目》诸书，续有新发现。原来押不芦草产于大漠以北，吃其汁立刻就死，但用其他的药物可以救醒过来，因此俗语说：“草食押不芦，虽死原不死。”古代医学家认为三国时神医华佗把人切开肠胃冲洗，可能是用押不芦草做的麻醉剂。

虽然记载中说押不芦花产于西南，和押不芦草同属一种植物，也是无疑的，只是草和花是两个部分而已。吃押不芦草死去以后，用什么药物能救醒，没有详细记载，既然押不芦花名起死回生草，那么也许就是用花来解救草的毒的。

况公祠和“十五贯”事件

况公祠有许多个

范烟桥先生的一篇文章中提出一个问题：况钟去世时吏民立祠奉祀的况公祠，是不是现在西美巷的况公祠？我可以肯定地回答：不是这个况公祠。

钱塘人陈文述在道光六年(1826)所写的《况公祠记》里面有这么几句：“前代曾许建专祠，肖像以祀，七邑及市镇皆建祠。”那么在苏州府范围之内，至少曾有过七个以上的况公祠。这些况公祠都是以生祠改建的。

在苏州，我们现在还有文献可考查其兴建和修葺的况公祠有两个：

在郡学的况公祠，是正统七年(1442)况钟死在苏州时为纪念他而兴建的。康熙四十八年(1709)，于永宁把郡学和况公祠大加修理，陈鹏年把三国时东吴郁林太守陆绩的“廉石”搬到况公祠旁，以为陈设。“廉石”是什么呢？原来陆绩为官很清廉，下任回家时行李太轻，压不住船，只好搬了一块大石头上船，使船不至于飘荡得太厉害。苏州人把这块大石头称作“廉石”，搬在况公祠旁，也是歌颂况钟的清廉的意思。乾隆二十八年(1763)，况钟的长子况定观的后裔的外孙岳士景，曾说起他幼年时去况公祠瞻仰凭吊过。

西美巷的况公祠，也称况公分祠。原址是辟疆园和五显庙，是道光六年(1826)完成的。

辟疆园是晋代顾家的，唐朝大诗人顾况有“辟疆东晋日，竹树

有名园”等诗。在宋代，西美巷一带称为和丰坊，有一个如意庵在那里。后来庵里的住持普智忽然奉祀起安徽婺源的五显灵官菩萨来，于是改称为五显庙。况钟在五显庙南面修建了一个辟疆馆，以为读书会宾客的所在。他自己在正统六年（1441）曾写过一篇《辟疆馆记》。他也常到五显庙去祈祷膜拜，认为颇有灵验，于是大加修葺，还写了一篇《五显庙大殿题梁岁月记》。

康熙二十五年（1686），汤斌在江南大毁寺庙，把五显庙拆掉了，五显灵官都烧成了灰烬。后来有人在原地盖起了大觉庵，不久又荒废了。嘉庆中叶，王良士在大觉庵的废墟中发现了况钟的《辟疆馆记》和《五显庙大殿题梁岁月记》两块碑，当时还有人怀疑是假的，幸亏陈文述力加保存。道光二年（1822），陈文述做了江都知县，和他的弟弟署太仓直隶州州同陈鸿庆凑了300两银子发起修况公分祠，理由是在郡学的况公祠太偏僻，又不是专祠。当时捐钱的有苏州知府丰宁额腾伊、吴县知县万台、长洲县知县俞德、元和县知县王有庆等，因为工程浩大，进行起来有困难，中间停顿了几年，后来由丰宁额腾伊、万台和长洲县知县王锡蒲、元和县知县何士祁再度捐钱，并把修城的余款200两银子也移作此用，由陈鸿庆负责监工设计，这才完成。有人觉得在汤斌所毁掉的五显庙原址建况公祠，是对况钟的不敬，于是陈文述的儿子陈裴之写了一篇《改建苏州府知府况专祠》，以为解释。道光二十八年（1848），苏州知府桂超万曾续修这个况公祠，由照磨胡容负责具体的事务。

西美巷也称西米巷，所以陈文述的诗中有“荒冢杨湾曲，丛祠米巷东”这么两句。

况钟曾修苏州定慧寺的苏公祠，后人就在祠内加上周忱、况钟的牌位，和苏东坡在一起祀奉。

况钟的故乡江西靖安，也有一个况公祠。

丁忧与夺情

范烟桥先生文内说：“况钟做了三年的苏州知府，因为母亲去

世，照例要丁艰去职。”这和事实有些出入。首先，况钟是宣德五年(1430)初夏赴任的，刚刚做了八个月左右便丁忧回籍，根本没有三年。而且也不是母亲去世；况钟的生母廖氏在况钟八岁时就去世了。况钟的父亲况仲谦，当时继承了黄胜祖的基业，很是富裕，曾一再续娶；第一次娶的罗氏，于永乐十四年(1416)去世。当时况钟正随明成祖朱棣北巡，就回籍丁忧。第二年，朱棣下旨夺情起复；况钟的父亲又死了，继续丁忧。隔了一年，朱棣再下旨夺情，起复为礼部仪制司主事。

况钟第三次丁忧是在宣德六年(1431)，死的是他的另一个继母何氏，当年就被夺情起复回任了。

况钟一生总计三次丁忧，都没有能终丧，而三次被夺情。况钟回任时，曾写了一首诗，里面有“报国一心何日尽，哭亲双泪几时干”的诗句，是抒发他当时的心情的。

《十五贯》很可能确有其事

范烟桥先生谈的那本关于况钟的石刻拓本我未见过。那一首其中有一句“家家齐唱十五贯”的诗，我也未见过。但我怀疑很可能是范先生或苏民小学的况校长记错了，有一首诗和他们所说的很相近，那是道光年间吴县人董国琛的作品，全文如下：

> 锄奸植善想当年，轶事而今播管弦，
> 一折传奇十五贯，家家齐唱况青天。
> 绛袍豸绣貌清寒，吴下多闻说好官，
> 知否金阊门外路，孤坟荒草葬衣冠。

此外还有顾震的“诗酒纵非追白傅，笙歌犹听说青天”等，也是吟咏《十五贯》演唱情况的。

况钟是办理狱讼的能手，这从周忱的《重修泰伯祠记》和况钟的《请禁词讼牵连越控奏》中都可以看出来。而况钟的好友曾做副都御史的常熟人吴讷，又是专门研究查案审谳的专家，曾校订这方

面的专门著作《棠阴比事》，还写了续编和补编。我一直怀疑《十五贯》和《错斩崔宁》不一定有直接的联系，如今读了范烟桥先生的文章，我的怀疑更加深了，更认为《十五贯》很可能确有其事了。

况钟九世孙况廷秀纂辑、九世孙况应浚参订、十一世孙况廷文参校的《太守列传》中说：

> 折狱明断，民有奇冤无不昭雪，有熊友兰、熊友蕙兄弟冤狱，公为雪之，阖郡有包龙图之颂，为作传奇以演其事，惜一切谳断不能尽传于世。

我觉得这些话是值得重视、并加以深入研究的。

歌颂况钟的民谣和诗歌

范烟桥先生所引的歌颂况钟的两首民谣，第一首缺两句，第二首缺一句，其中也有错字。现在把这两首民谣的全文补足如下：

> 况太守，民父母，众怀思，因去后，愿复来，养田叟。
> 况青天，朝命宣，愿早归，在新年。

除此之外，还有很多，例如：

> 郡中齐说使君贤，只剪轻蒲为作鞭，
> 兵仗不烦森画戟，歌谣曾唱是青天。

在况钟于宣德九年(1434)入觐时，人民担心况钟会因政绩优异而调迁他去，又歌道：

> 太守朝京，我民不宁，太守归来，我民忻哉。

正统元年(1436)况钟入觐时，人民又以同样的心情歌唱道：

> 公政惠我，公恩息我，父母畜我，长我育我，
> 我饥谷我，我困苏我，公去㥾我，谁与活我！

这些民谣也传到况钟自己耳朵里，他对于“况青天”的称号特别感到不相称，并且很恐惧，曾公开对人恳切地劝阻过。在他于正统元

年赴京时，曾写过“无能抚育，空费俸钱，敢劳父老，称曰青天……”的诗篇，再次表示内心的感愧。

至于后人歌颂况钟为“青天”的诗篇就难以数计了。顾时雷说“冤雪见青天”，张景江说“至今父老识青天”，韩是升说“兴利除弊，再见青天”等等很多很多。

把况钟比成包公，不仅民间是如此，当时朝中的大臣也是这样推崇的。武英殿大学士杨溥写了一诗送给况钟，便说况钟“威比包孝肃，德媲范忠宣”。他的威望之高，不难由这些民谣和诗歌中看出来。

况钟的文字功夫

明代的况钟是书吏出身，文字也十分精炼。况钟曾用八个字说明了一个相当复杂的问题：朝鼓太陈旧了，礼部行文造新的鼓，但对鼓的要求，大家都感到难以措词。结果还是把难题推到了仪制司郎中况钟身上，况钟毫不迟疑，填写了八个大字："紧绷密钉，晴雨同声。"同僚无不叹服。事见《巢林笔谈》卷三。乾隆刻、道光刻《况太守集》的附录却都遗漏这一记载。

《两香丸》、《秋虎丘》与徐文长

20 年前，我曾在《光明日报》的《文学遗产》副刊发表《明清小说戏曲中的王翠翘故事》一文，对于叶稚斐的《琥珀匙》和夏秉衡的《双翠圆》谈得较多。那篇文章发表以后，诸磊、左谏两同志曾分别撰文补充，引起我莫大的兴趣。

除了上列诸文所谈的作品之外，还有几部重要的小说、戏曲要再介绍一下。尤其徐文长和王翠翘究竟有无关系？众所周知，杂剧《四声猿》是徐文长的作品，并非写王翠翘的。但是清代康熙年间，山东桂馥写了杂剧《后四声猿》，却有人题上了“翠翘已死青藤老，恨海茫茫又一声”，这是为什么？这些问题可以联系起来探索。

根据历史记载，浙闽总督胡宗宪诱杀徐海是确凿的，定计谋者即徐文长。胡宗宪派往徐海处的说客为罗龙文，此人几乎被徐海所杀，是由王翠翘为之解救的。也是徐文长推荐给胡宗宪的。

至于徐海虽是安徽歙县人，后来投奔了倭寇，成了倭寇的主力之一和耳目，许多小说和戏曲也并没有讳言这一事实。

大部分王翠翘题材的小说戏曲，没有写徐文长，有些作品则写了徐文长对王翠翘的戏弄和调情。例如《消夏闲记》，即是如此。说徐海既被处死，当时兵荒马乱，胡宗宪没有金屋藏娇，让王翠翘住占庙宇里。徐文长慕王翠翘的美艳之名，假扮和尚去窥探，隔墙而见王翠翘，即出言挑逗。事后胡宗宪知道此事，将全部和尚齐集一起，叫王翠翘逐一辨认。一个和尚样子和徐文长有点像，被王翠翘误认，结果就被胡宗宪误杀。

《消夏闲记》进一步推断徐文长所以写杂剧《木兰女》，实际上

是悼念在抗倭之战中立了大功勋的王翠翘。写《翠乡梦》实际上是悼念被胡宗宪误杀的和尚。而《木兰女》和《翠乡梦》都是他的杂剧剧本集《四声猿》的组成部分。所以后人才在《后四声猿》上题上这两句诗。

明末清初时有传奇《两香丸》，写温州人白璧在山西做官，为儿子白眉聘太原人王臣之女王翠翘为儿媳。王臣移居苏州吴江，即招赘白眉。白眉与王翠翘赴山西故乡省亲，路经湖口时，遇到了湖匪徐海，王翠翘被掳，徐海拟将她作为压寨夫人。王翠翘将徐海痛加斥责后即投湖自尽，为水月庵尼姑静慧所救而未死。

白眉遇友人颜洁，一同进京赴考。徐渭有外甥匡子一奉胡宗宪命令，招抚倭寇，也发现了王翠翘的美貌出众，有意侵占，王翠翘逃奔至毛家埠，住在其姑蓉仙处。匡子一未能说降倭寇，反而投降了倭寇。

蓉仙和王翠翘逃至深山，遇到了九天玄女，学成了兵法剑法。白眉、颜洁考中进士后，奉旨征倭不利，得蓉仙、王翠翘之助，而大败倭寇，徐海自尽。颜洁等活捉匡子一而杀之。

这个剧本未见流传。《曲海总目提要》的夹注谓故事出于《艳异编》，也不精确，因为《艳异编》是汉唐小说，不可能收此文。《广艳异编》中有《王翘儿传》，则又与余怀所作《王翠翘传》基本相同，而并不是《两香丸》所敷演的故事。

《消夏闲记》说到"吾乡秦肤雨曾作《翠翘歌》以吊之，颇不直文长所为"，作者显然是同情王翠翘而对徐文长不满的。《两香丸》中反面人物匡子一作为徐文长外甥的身份而出现，也从侧面反映出作者对徐文长的看法。

《秋虎丘》也是写王翠翘、徐海这一题材，但出现的人物和故事结构别开生面。

剧中主角既不叫王翠翘，也不像戴士琳《李翠翘传》所载，作李翠翘，而是如余怀所记，作王翘儿。很可能历史人物的真姓名确是王翘儿，到了某些文人雅士笔下才成为王翠翘的。这一点可以理解。

向总兵元帅献计，用徐海旧相知王翘儿以引诱徐海入彀之人并非徐文长，而为书生汪伯玉，总兵元帅并非胡宗宪，而为齐世昌。这汪伯玉和齐世昌则显然是徐文长和胡宗宪的替身。

当然，剧中汪伯玉生平有所不同，是个翰林，而且正和于桂娘在谈情说爱。而于桂娘被倭寇掳掠而去以后，也还是靠了王翘儿的庇护而脱险的。

至于徐海被诱降而杀死，王翘儿痛斥总兵元帅等情节还是有的。

20 年前，左谏同志在对拙作有所补充时提到有小说《双奇梦》，实际上此书即青心才人所著章回小说《金云翘传》的另一名称。他还谈到某些王翠翘题材的小说、戏曲中曾出现华锦其人，这个问题，我想提供一点资料。

明末张鼐《吴淞甲乙倭变志》中曾为华锦立传如下："华锦，上海人，徐太史子先言：'幼时常识其人'。自言受胡少保命，为徐海谍事甚悉。当是时赞画周述学者为胡公谋，遣间使说徐海归顺，而华锦往，阴结其两侍女，令说海，海寻悔中变，欲杀锦，而锦以谈笑利辩得脱，竟擒海云。"把各种记载相互参证，这个华锦明明白白是罗龙文。

古文家茅坤在《纪剿徐海本末》一文，为了想开脱胡宗宪和严嵩的关系，就故意不提后来和严世蕃同时被斩的罗龙文。《吴淞甲乙倭变志》所以不用罗龙文之名，其原因就不得而知了。

再说《海防书》中的华堇和《筹海图编》中的童华也都是罗龙文。某些笔记、野史中的华老人也是罗龙文。因为罗龙文曾自号小华道人，所以那些化名、假名中也都有一个华字在内。

《四进士》之一的毛朋

京剧《四进士》是一出情节紧凑、主题健康的好戏，粤剧、川剧等剧种也都有这个剧目。故事虽然不见于历史记载，但是《四进士》中唯一的清官毛朋却是实在的历史人物。

历史上的毛朋真名叫毛鹏，河北（北直隶）枣强人，生于嘉靖元年(1522)，25岁中举，26岁成进士。任江阴知县。后来倭寇兵临城下，毛鹏与军民固守，倭寇未能得逞。毛鹏被调升为御史后，巡按宣化、大同一带，揭发了皇族饶阳王残害良民的劣迹。

嘉靖三十四年(1555)，他巡按山东，监乡试，选拔了不少有真才实学的学者。嘉靖三十七年(1558)，考核全国官吏的政绩和纪律，毛鹏的分工是河南道，处事持平，没有人敢营私舞弊。据我的推测，他法办同年顾读、刘题、田伦，大概也就在这个时候。后来又升任为山西巡抚，44岁时病逝。

我最早是在归有光的《震川先生文集》中发现《谕祭山西巡抚都察院右副都御史毛鹏文》的，后来在《枣强县志》发现了毛鹏的小传以及殷士儋的《都御史毛公墓表》，对于毛鹏的生平有了大致的了解，同时根据年代与事迹初步肯定了此毛鹏实即《四进士》中之毛朋。至于四进士事件的真相以及毛朋处理此案的实际情况，还待查考。

《高文襄公全集》与海瑞罢官事件

从明嘉靖四十五年(1566)到万历元年(1573)这八年之间,先后担任内阁首辅、实际上执行首相职权的是徐阶、李春芳、高拱和张居正四人。

这四人中,李春芳是被海瑞指责为"举朝柔懦,皆为妇人"之类的人物。而徐阶能在严嵩淫威之下保全羽翼,确是"调停国手";张居正则是"工乎谋国、拙乎谋身"的一代名臣。惟独高拱,一直不像徐阶、张居正那样知名。而他们三人之间,又存在着十分错综复杂的关系和纵横捭阖的斗争。他们之间的勾心斗角,有一些事情,海瑞也是被卷了进去的。

海瑞出任应天巡抚,向以徐阶为首的江南大地主集团施加压力,要求他们退还历年侵夺的民田,当时在朝的内阁首辅高拱是全力支持的,而最后海瑞被罢官,也是高拱所决定的。乍看似乎矛盾,其实并不。因为海瑞曾追随徐阶而打击高拱,虽然海瑞罢官以后,编刻自己文集时,曾写按语,作了检查,当时高拱则不可能不衔恨在心。后来,海瑞迫徐阶退田,自然也符合高拱的心愿,当然支持。等到海瑞已经给徐阶十分沉重的打击以后,江南大地主集团群起攻击海瑞时,高拱正好把海瑞作牺牲品,予以罢官,以保全自己,而对江南大地主集团表示和解。

我于1955年写作《海瑞》这部历史人物传记时,主要是依据各种明刊善本海瑞文集和《明实录》中有关部分,万历刻徐阶《世经堂文集》也提供了不少资料。但是遍访高拱的著作,只有较常见的

《病榻遗言》和清初康熙高氏家刻本《高文襄公文集》。前者是高拱和张居正相倾轧的回忆录，后者仅收一般的诗文，对于海瑞罢官事件，均无记载。

传闻有卷帙浩繁的明万历马之骏刻《高文襄公全集》，但《北京图书馆善本书目》、《上海图书馆善本书目》均未著录，因此亦只能存一渺茫之希望而已。后来《海瑞》历次重印，对于这一部分，迄未能有所补充。

粉碎“四人帮”之后，我得以有机会继续对海瑞这一历史人物进行学术研究，并且于访求诸明刻善本之时，得以发现明万历刻《高文襄公全集》，从而使此历史事件之真相得以进一步公诸于世。

一

徐阶、徐陟、徐璠、徐琮等人侵占民田均属事实，不仅横行乡里，京城里也受到干扰和破坏。据《高文襄公全集》卷十七《复巡城御史王元宾缉获钻刺犯人孙五等疏》，有一个人本来投靠了一个知府，改名孙五，充作家人，后来看见徐府权势更为显赫，就把价值1 500余两银子的田地房产献给徐府，改名徐五，充当徐府的家丁。徐府享有免税免役的特权，这对徐府和投献者都有利可获，于是徐家又拨付给徐五银子 2 万余两，派他去原籍开设典当。又有朱堂改名徐堂，沈信改名徐信，都充作徐府家人，由徐璠付给 2 万两银子，叫他们去牟利。王忠改名徐忠，沈究学改名徐究学，都充作徐府家人，由徐琮付给银子 18 000 两，叫他们去牟利。

尤有甚者，这一批人还在京城的东安门外开设布店。布店者，是个幌子，实际上是一个徐府的特务机关，布店的任务不是买布卖布，而是侦察或盘诘行人，如果发现有人进京揭发、控告徐府的罪行，布店就加以阻拦，进行打击、迫害。

这些横行不法的事情先后被查出以后，朝廷就把徐五、徐堂、徐信、徐忠、徐究学这些假冒的徐府家人逮捕法办，并不是简单化地迫徐府把价值 1 500 余两的田地房产退给徐五就算完事。

另外一些人上疏朝廷时，又分别揭发了顾绍等人倚仗徐府势力作恶的罪行。

在这一些问题上，高拱和海瑞的做法基本上是一致的，对徐府的打击决不手软。所不同者，高拱在京中，所接触的矛盾还比较少些小些，而海瑞则在直接面对面地和徐府斗争，接触的矛盾大而且多，如此而已。

当然，我们也决不能说高拱和海瑞对徐府的打击，仅仅有利于中小地主，对农民就有弊有利。如果这样认为，也是颠倒是非的。

二

在海瑞就任应天巡抚之前，高拱就已通过江南各级地方官对徐府有所行动，包括迫使退出侵占田亩等等。这事情的发展出于徐阶的意料。徐阶以为海瑞任应天巡抚以后，必定对自己要感激当年救命之恩，因而略示宽容，结果并不如此，海瑞大公无私，对于迫使退出侵占田亩，反而雷厉风行。

在这一时期，高拱写了不少信给朝野大臣，说明自己的风格、立场和处境，同时也提到了当年被徐阶排挤出京时的狼狈困顿，表示现在秉公行事，决不乘机对徐阶报复。

高拱又给徐阶本人写了不少信，再三解释，愿把以前彼此的矛盾、宿怨全部放在一边，不再去计较。劝徐阶不要过分紧张、担心，向徐阶保证，他一定留有余地，不会对徐府迫逼过甚。还怕徐阶不放心，又说如果徐阶果真弄得下场很惨，他高拱也要有“兔死狐悲”之感的。看来还是说得诚恳的。

徐阶得高拱的信后，当然不可能完全置信，至于过去的矛盾、宿怨，在高拱心上伤痕甚多，不可能真的完全放在一边。徐阶处在不能还手的地位，谈不上对过去的矛盾、宿怨是否再算账的问题。

现存明刻、清刻的海瑞文集中都保存了海瑞给高拱的一封信，但《高文襄公全集》中却并无给海瑞的信。在《与苏松蔡兵备》信中说：“此老系辅臣，家居且老，而且见其三子皆抵罪，于体面颇不好

看，愿执事特宽之。”在《与苏松刘巡抚》信中说：“望执事作一宽处，稍存体面，勿使此公垂老受辱苦辛，仍仆至愿也。”看来也是说的真心话。在这一问题上，高拱和海瑞也存在不少共同点，基本精神是迫使退田，要徐家约束家人横行不法的行为，但对徐阶本人，则都主张还是稍稍给他留一点面子，不使他这个告老宰相过于难堪。

三

隆庆四年（1570）二月，嘉兴人戴凤翔秉承徐阶诸人意旨对海瑞攻击得体无完肤时，高拱在《复给事中戴凤翔论巡抚海瑞疏》中说：“看得都御史海瑞自抚应天以来，裁省浮费，厘革宿弊，振肃吏治，矫正靡习，似有惓惓为国为民之意，但其求治过急，更张太骤，人情不无少拂，既经言官论劾前因，若今仍旧视事，恐难展布。”在这里，高拱肯定了海瑞就任以后这八个月中的成绩，无论对于财政经济、吏治人事、风尚习俗，认为都有所贡献，都做了不少工作，但对海瑞的工作，认为不够平稳妥善，因而流露了有调动海瑞职务的意图。事实上进行这样重大的艰巨的改革，被某些人认为“求治过急、更张太骤”是难免的。高拱未始没有意识到这一点，他这样说，最主要的是肯定了改革的正确，也可以说他承担了大部分责任，即肯定了海瑞的所作所为基本符合他的政治主张。但又归罪于具体执行者海瑞方法不对头，看来他也有为难之处。表示他并不死保海瑞，以减轻江南大地主集团对他的压力。

三月二十三日，御史杨邦宪上疏，要求将应天巡抚海瑞的兼职南京督粮都御史撤消，这一职务不再委专人，而由南京户部侍郎司其事。高拱立即照准，指定南京户部右侍郎徐贡元“带管提督粮储”。这是对徐阶等人的一种姿态，表示朝廷对海瑞的信任已经不如当初了。虽然对海瑞的实际职权影响不大，但也很不光彩。

此后，海瑞感到很受委屈，感到朝廷对他不够支持，就一再表示希望解职回乡，以度晚年。无论在奏疏中、书信中都有些激愤

之词。高拱认为海瑞不理解他的苦心，对海瑞就更加不满了。

四月十三日都给事中光懋论劾海瑞时，高拱在《复都给事中光懋论抚巡海瑞疏》中说："但本官孤忠自许，直气不挠，旧日名节，委有可惜，一时愤激，乃其气禀学问之疵，揆之官常，原无败损。"又说："令本官照旧候用，遇有员缺推补，仍令其责躬省过，平气虚心，正直而济以中和，刚方而文以礼乐，务扩包荒之度，毋狃意见之偏，则将来建立，必有胜于今日者，固不止为一节之士矣！"

高拱这些话，虽然高度评价了海瑞的风节，表面上看来，也寄厚望于海瑞，祝愿海瑞有"胜于今日"的建树，但是既明确了不久就要调动职务，而且要海瑞本人进行检查和反省，自然只会引起海瑞更多的反感。

四月二十三日，河南道御史成守节弹劾海瑞时，高拱在《复御史成守节论巡抚海瑞疏》中说："今乃词称请归，意甚怏愤，且固执偏见，是己非人，殊失大臣之体。御史官见其轻躁，连名纠劾，诚非过举。"就不再论评海瑞任应天巡抚的功罪，专门在海瑞的态度上做文章，认为海瑞"殊失大臣之体"，而完全站到了弹劾海瑞的给事中、御史这一方面去了。海瑞的罢官到了这时候已成定局。

事态发展到这一步，也有其必然性，高拱只能非议海瑞的态度，若非议海瑞的政治措施，不仅有利于徐阶，且和他自己的所作所为及对以前两奏疏的批复相矛盾了。其次，这两人的性格也有一定的影响，高拱也是十分倔强的人，他不可能对海瑞有任何迁就。

有趣的是海瑞罢官以后，高拱仍旧要求继任者朱大器继续贯彻海瑞所推行的政策，他在《答苏松朱巡抚》信中说："天下之事，创始甚难，承终则易。海君极弊之余，奋不顾身，创为剔刷之举，此乃事之所难，其招怨而不能安，势也。若在今日，则是前人为之，而公但因之耳，怨在他人，而己享其成功，此天之所以资公也。"这里的"海瑞君"、"前人"、"他人"全是指的海瑞，正因为海瑞已经罢官回海南岛，高拱乐得气度更大些，对他的评价比批复戴凤翔的奏疏时还高。但是，高拱毕竟还是太直率了，把事情也看得太简单了，不

仅朱大器没有能够按照海瑞的成规来施政，而徐阶等人的反扑，也决不因海瑞罢官而收兵，矛头所指，直接对准了高拱。而玩弄权术的能手张居正，看到徐阶已是垂垂老矣的下山虎，而高拱则是一人之下的首辅，也就十分乐意和徐阶的羽翼勾结起来而逐走高拱，张居正就这样自己取得了首辅的位置。

四

根据《复给事中戴凤翔论巡抚海瑞疏》、《复给事中光懋论巡抚海瑞疏》诸文，高拱所作的批复，也就是高拱所拟订的处理办法，明穆宗朱载垕是完全同意照办的，并没有任何的修正或补充。

海瑞在其一生的政治生活中，被撤职有多次，主要有两次，一次是嘉靖年间，因上疏而下狱，一次是隆庆年间，因坚决清理田赋而被解职回乡。一般所谓"海瑞罢官"，都是指的第二次。这时候，嘉靖皇帝朱厚熜已经亡故四年多，罢海瑞的官则是高拱的计策，企图丢马保车，而使自己能够坐稳相位，事实上并未如愿。

有些笔记、野史说海瑞在应天巡抚任上完全秉承高拱的意旨去和徐阶为难，这种说法对徐阶不无美化之处，对海瑞和高拱则都是有所歪曲，其目的在给人以宗派斗争的印象，而企图贬低海瑞所进行的改革和斗争。徐阶对海瑞确有救命之恩，海瑞则个性倔强，决不可能听了高拱的一面之词，就对徐府采取一系列果断的措施。但是，海瑞之所以被任命为应天巡抚，则是高拱在其间起了决定性的作用，他也可能经过了反复的考虑，看海瑞到任以后是否能大公无私地对付徐阶，用现在的语言来说，是对海瑞的严峻的考验，也不能认为是高拱的阴谋。

高拱虽不像徐阶、张居正那样知名，在故乡河南则有口皆碑，其一生清廉正直，甚为后人所钦仰。新郑一带，他的故事盛传不衰。

我认为虽然海瑞罢官的责任主要应由高拱来负，高拱却仍有不少可取之处，尤其是他自始至终肯定海瑞的"裁省浮费，厘革宿

弊，振肃吏治，矫正靡习”，甚至肯定海瑞在应天巡抚任上是“奋不顾身，创为剔刷之举”的。这不但说明了他有知人之明，而且是敢于实事求是的。

《海南丛书》与海瑞史料

在抗战之前，海口海南书局出版过一套《海南丛书》，收进了丘浚《琼台会稿》、海瑞《备忘集》、唐胄《传芳集》等书，为研究海南岛明代以来的文化发展情况提供了大量有系统的资料。

《海南丛书》中关于海瑞的史料不少，而且很多是《琼州府志》、《琼山县志》诸书所未有刊载的。

海瑞最亲密的朋友王宏诲所著的《天池草》被编入丛书的第四集中，卷首有区大伦的《忠铭王先生传》，提到海瑞因上《治安疏》而被关进锦衣卫的诏狱时，王宏诲每天都设法进狱为海瑞喂药裹创。王宏诲自己在《致仕谢恩陈言疏》中，说海瑞上疏前“属臣虽官翰林，亦当思所自效，毋徒若蠹书虫，生死陈编中为也”。他向朱翊钧（明神宗万历）表示，海瑞这些话对他有深远的影响。

海瑞的门生、海瑞在京逝世后护送遗骸回海南岛的许子伟的《许忠直公遗集》也收进了。卷首有蒋德璟的《许忠直公墓表》，认为许子伟的风骨气质完全是受海瑞的熏陶而形成的。许子伟在《陈邑侯去思记》中追记了海瑞对琼山知县陈振源的评价。

王承烈《扬斋集》中有《官隆田沟记》，记载了海瑞在故乡开发农田水利，使附近十余里的良田解决了灌溉的困难，因此接连多年获得了丰收。

此外张子翼《张事轩摘稿》、郑廷鹄《石湖遗稿》诸书中又都提到过海瑞曾多次在诗文中提起的周一阳、邱郊等人。

但是由于《海南丛书》的编校工作做得很草率，也给研究海瑞制造了一些疑团，产生了不良影响，例如所收《备忘集》便是以清末

的本子为蓝本,错漏触处皆是。而且《游蜂叹》、《赠竹园隐者》、《春日阻风部中限韵》等 14 篇诗词居然同时收进了《备忘集》和林士元的《北泉草堂遗稿》,这是不能原谅的大错误。

旧的《海南丛书》既然错误不少,而且印数极少,国内各大图书馆仅有一二处有收藏,所以现在颇有重新编校印行的必要。假使能够成为事实,那么对研究海南岛的文化发展以及研究海瑞等许多问题都会有莫大的便利。

从《徐龙打朝》到《孙安动本》

解放以后的17年中，党的文艺政策虽然曾受到过“左”的思想的干扰，总的来说，所取得的成绩是显著的。在戏曲战线上也是如此，无论是传统剧目的整理或现代剧和新的历史剧的创作，都获得了丰收。柳子戏《孙安动本》就是其中影响较大的一个剧目。

《孙安动本》有力地塑造了一心以生民疾苦为念的清官形象，孙安从18张老百姓的冤状中，进一步了解到权相张从的吞没赈粮、杀人灭口等罪行，激愤之至。虽然调升至京，富贵利禄送上门来，他还是甘冒斩首午门的大风险，一而再、再而三地向万历皇帝奏本，要求将张从撤职，严加惩办。

在传统剧目中，最后是由明代开国元勋徐达之后人徐龙迫令万历皇帝收回处斩孙安的成命的，因此也曾用过《徐龙打朝》为剧名。而在实际上，徐龙并不是主要的人物，剧本所着力描写的，首先是孙安，其次则是孙安的丈人黄义德，他对朝政的看法和孙安完全一样，他对张从的评价和孙安并无二致，他的地位比孙安高，发言权比孙安大，但是他没有上本究劾张从，生怕得罪张从而大祸临头。所以他还奉劝女婿能忍自安，阻拦女婿金殿上本。这一情节不仅增加了斗争的复杂性，而这一明哲保身的形象，也正好对比出、衬托出孙安形象之丰满而高大。

此剧既是从传统剧目整理改编的，从劳动的艰巨、加工的繁重来说，称之为创作，似无不可。但是我们却不应该像要求于新创作的历史剧那样来要求它的历史真实性。理由很简单，《孙安动本》并不是作者对明代万历初年的政局作了分析研究，然后概括集中，

再写出来的。它的基础还是《徐龙打朝》。

当然,《徐龙打朝》原作虽是传统剧目,充满农民的朴素的思想感情,夹杂着不少封建糟粕,作者既未严格根据确凿可靠的史料,也不可能作历史唯物主义的分析。话得说回来,《孙安动本》写的历史事件和历史人物却并非百分之百的虚构,有些是有某些依据的,剧本所反映的基本的形势,总的来说还是和万历初年大致相符合的。

历史人物的万历皇帝朱翊钧,登上皇位的时候还只有 10 岁,因为是在宫廷中长大,虽然也想有一点作为,可皇帝这个金龙御座,他还是很难完全适应的。在很长一段时期之内,他不可能自作主张,他的一切不得不听命于内阁首辅张居正、皇太后和司礼掌印太监,他事实上等于被牵线的傀儡。剧本所烘托出来的宫廷气氛正是如此,符合历史真实的。

内阁首辅张居正是一代名臣,在政治上颇多改革和建树。但政策方针的正确并不说明他本人的作风和品德就无懈可击,他的经营宗派、排斥异己也到了历史不多见的地步。当然他决不是秦桧或魏忠贤之流,决不是奸臣,称之为权相还是恰如其分的。

张居正不仅是内阁首辅、实际上的宰相而已,他还是朱翊钧的"日讲"和"经筵"的主讲者,是朱翊钧的老师。按君臣之礼,君为首,按师生之谊,师为首,何况朱翊钧是阅历不深的孩子,张居正已是 50 岁上下既老奸巨猾而又精力充沛的三朝元老;更何况皇太后是妇道人家,冯保究竟是太监,这两个人还是要听从张居正指挥的。

《孙安动本》中权相名张从,恐怕也考虑到了张居正功大于过,考虑到了不写其功而夸大其过不甚妥当吧!但这个张从的模特儿却确确实实是张居正而不可能是任何人,因为万历初年的权相只有张居正一人,张四维也只做过阁员,又不擅长权术。剧中说张从在襄阳私造皇府,也就是张居正死后被追加的罪状之一,不过不在襄阳,而在江陵。我们知道襄阳和江陵是同在湖北省的,一在西北角,一沿长江而已。

《孙安动本》中的沈理其人，历史上并无记载，张从口中有交代如下："阁老沈理，被我置于闲散之地，不叫他过问朝政。"在万历初年，被张居正所排斥的元老之中有个海瑞，说来也是作者的另具匠心，沈海二字都用"水"字作偏旁，理瑞二字都用"王"字作偏旁，原来是参考了有关史料塑造了这一人物并选用了这一姓名的。所不同者，海瑞的从应天巡抚任上被罢官回乡是徐阶、高拱、张居正几股不同的政治势力同时向他压下来的结果，后来每年大批官员推荐海瑞，要求重新起用而未成事实，则是张居正一个人的压制，徐、高二人先后失势而去世了。

正因为《孙安动本》中最刚正不阿、视死如归的正面形象是孙安，假使再突出海瑞，便容易遮掩孙安的光彩吧！所以就显得比较软弱而斗争性不够强了，这样又和历史人物或传统戏曲中的海瑞的形象产生了距离，于是就把名字也改掉，改成为沈理了。这是我的推测，原作者究竟是否是这样想的，也很难断言。

剧本为了使斗争性不强的沈理具有一定的发言权，就让他成为张居正的座师，这也是可以理解的。历史人物海瑞仅做过南平县教谕，迄未做过张居正的老师或主考。论年龄，海瑞确是张居正的前辈，海瑞生于1514年，张居正生于1525年，两人相差11岁之多。但海瑞不仅不擅长权术，而且过于鲠直，因此官阶从来就在张居正之下，一直没有超出过。

按小说《小红袍》或其他剧种的《徐龙打朝》来看，动本者有的是孙安之父孙存或孙成，有的是孙安本人。一说孙安字伯扬，好像是写的孙丕扬。实际上孙丕扬虽是政治上的重要人物，但那是万历中叶的事。在万历初年，孙丕扬不可能成为张居正主要的对立面，年龄和官阶都不够。而孙安的艺术形象，乃至某些情节或细节，我仍旧认为是借鉴于海瑞以及某些海瑞戏的。例如孙安动本时，也想到祸且不测，今后再不能侍奉高堂老母了；例如动本之前早吩咐家人买好棺木，已经铁了心了等等。

至于最后由功臣徐达之后徐龙请出先皇洪武帝御容以对付万历皇帝和张从，当然是大快人心的事，没有这张王牌，事情无法了

结。这是人民群众的理想或愿望么？当然是的。是不是有某种精神胜利的因素在这里，好像也很难排除。因为明代的开国功臣在朱元璋手里已经病逝了或被杀戮了不少，那些恳求保护子孙的功臣，有的本人就没有能得善终，我只知道诚意伯刘基的后代到明末还在世袭爵禄，但都是昏聩懦弱的无能之辈，没有什么金书铁券作为护身符，皇帝也不大会想到去杀他们的。他们从来没有违拗过皇帝的意志。

我个人一向喜爱钻研明史和戏曲史，所以从明史和戏曲史的角度来谈一谈《孙安动本》，决无指责《孙安动本》还有某些不符历史之意。

《孙安动本》在思想性上和《海瑞罢官》是不相上下的，艺术性则较《海瑞罢官》为强，随着剧情的发展，矛盾的更尖锐化，颇有“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”之妙。

红颜薄命李香君

对于明末秦淮青楼女子李香君，我们都是读了侯方域《李姬传》与余怀《板桥杂记》中有关的记载，才知道其人其事，十分钦佩她的出污泥而不染。再读孔尚任《桃花扇》，李香君最后在栖霞山出家了。觉得这和她的秉性也基本一致，就深信不疑了。

今读史挥戈、吴腾凰著《李香君传》（文苑出版社），原来两位作者三次登临栖霞山，四次去侯方域故里商丘访问调查，并与研究侯方域称著的何法周教授、王树林教授进行了交流，再向商丘文史界专家尚兴起先生虚心请教，终于获得了第一手的资料，写出了这本文情并茂的传记，而事迹则与《桃花扇》所反映的颇不相同。凄苦之至，不忍卒读。

原来弘光小朝廷倾覆之后，李香君确曾随卞玉京在栖霞山葆真庵为尼。但第二年秋，即随侯去了商丘侯家，此时老父侯恂尚浪迹天涯，经过战乱，本来的府第已经荒废，他们就安居在离县城 30 里的村西草堂、当年侯方域祖父侯执蒲居住的侯家老宅里了。就这样，侯方域与李香君过了几年安定生活。

及侯恂回商丘，得知侯方域未禀明父母即自行作主娶妾已很不满意，后来也就没有再计较，但得知李香君确系秦淮河畔青楼女子时，却怒不可遏，大发雷霆。那时侯方域又去了宜兴等地，李香君终于被逐出府第，搬到城西 15 里的侯家庄园——打鸡园去了。那是前不着村、后不着店的荒凉地方，只派了一丫环同去。

就这样的安排，也是因为李香君已怀有身孕，侯老夫人与侯方域的常氏夫人再三恳求，侯恂才勉强应允的。

侯方域回故乡时，李香君在打鸡园中已困顿郁闷而垂危，30 岁时告别了人世。

由于李香君出身“低贱”，死后未能葬于侯氏坟园，所生一子，也只能姓李，不准姓侯。

以上是《李香君传》的轮廓。经过史、吴两位的实地调查，我们得知侯方域常氏夫人所生一子到 11 代就绝嗣了。现在商丘路河乡有李姬园村，全村 120 户，半数姓李，都是侯方域和李香君的后裔。而“李香君之墓”也一直在村中，直到“大跃进”时才被平掉，已无陈迹可寻了。

《寒灯夜话》与蒲松龄

在戏剧舞台上，我们曾经看到过李白、陆游等诗人，关汉卿、汤显祖等戏曲家的艺术形象，而上海“人艺”排演的《寒灯夜话》演的是《聊斋志异》的作者蒲松龄，据我所知，这是第一次把一位小说家搬上了舞台，而且是作为剧中的主角来演的。

众所周知，《聊斋志异》中的《胭脂》、《寄生》等篇，曾分别被改编成《胭脂》、《花为媒》等戏剧，有的并摄制成了电影。这些戏，都是取材当时一般的民间故事或传说。另外还有较多的作品却是写的修炼多年的妖狐，或是白骨变幻的厉鬼等等。

古典文学研究工作者对蒲松龄及其《聊斋志异》作了大量的工作，许多评价分析的文章，都明确指出蒲松龄并不是在宣扬封建迷信，他的笔下的妖狐、厉鬼之类，实际上都是活生生的人，他笔下的阴曹地府实际上也是现实社会。由于他处在清初这个封建统治非常严密的历史时期，他只能用这样一种创作方法。

至于那些身世凄苦的美丽少女，穷愁潦倒的迂阔书生，作威作福的贪鄙官僚等等，不消说，当然都是作者蒲松龄在现实生活所直接或间接接触过的人物了。

北婴同志写的话剧《寒灯夜话》，是用具体的生动的艺术形象，反映蒲松龄某一时期的生活及其所接触的社会、人物。这样我们可看到蒲松龄的精神风貌，甚至我们也似乎隐隐约约地看到了《聊斋志异》中某些人物（包括狐、鬼在内）在现实生活中的原型，自然也就能更深切地感受到蒲松龄对他自己所塑造的人物（也包括狐、鬼在内）的固执的钟爱和仇恨。

《寒灯夜话》一共只有两幕。另有一个短短的序幕，空间就是蒲松龄的书房聊斋，用了“树色冥冥，细雨沙沙，秋风满庭”的场景。在如豆孤灯之下，蒲松龄在伏案写书。夜深人静，蒲松龄的心灵却在剧烈地震动、颤抖，许多似曾相识的身影、笑语、悲泣在他的周围出没、隐现。可能是心灵受了难以忍受的创伤，蒲松龄苦痛地抚剑而惊呼起来。序幕虽短，却是作者悉心经营的，作者的意图、构思、手法，都在这里向读者和观众作了交代和说明。

第一幕三场戏，写蒲松龄在宝应时的遭遇，既有他自己和当年情人的不堪回首的重逢，又写了御史鄂多哈的遇刺未成。第二幕戏的时间已在第一幕16年之后了，蒲松龄不肯仰人鼻息以求富贵的风骨有了更多的展示，他遇到亲骨肉而又不能相认，陷入深沉的痛苦之中。鄂多哈是被仇人刺死了，但蒲松龄所遇到的可歌可泣的事情仍旧这样多，他无法宁静下来，他陆续完成了《聊斋志异》。

整个戏的进行过程中，作为剧中主角的蒲松龄并不一直是当事人，并不一定是矛盾双方的一方，有时是旁观的第三者。我认为这是《寒灯夜话》的鲜明的特色之一。当然，这样说也不十分确切，举例来说，他虽然既不是刺客，也不是被刺的鄂多哈，但他在叹息之间、悲喜之中，可以看出他爱憎的强烈，和当事人是完全一致的。

剧中出现的黑衣女青娘、白衣女素姑、绿衣女翠儿、红衣女晓虹等等，我们在《聊斋志异》中都见过，但说不出究竟在哪一篇中，或者说是把《聊斋志异》中哪几个女性加以概括集中而予以典型化的。我认为这是《寒灯夜话》的鲜明的特色之二。如果作者不对《聊斋志异》全书熟读，不把全身心浸沉其中，她是没有法子这样写人物的。

我们中国古代绘画理论上有形似、神似之分，风格上有写景、写意之别，我们不妨暂借绘画理论作为衡器，来衡量一下《寒灯夜话》，这是一部力图追求神似而尽最大可能地写意的作品。是不是这种尝试获得了成功呢？不宜过早地下结论，但作者已经付出了大量辛勤的劳动，敢于作这样的尝试，也就很不容易了。

我说《寒灯夜话》是一部力求神似的写意的戏剧，主要是指作

品基本上摆脱了近年来一度盛行的编年体的传记剧的框框。诚然编年体也不失为一种样式，但这种样式无疑更适合于历史科学；退一步讲，用于报告文学也是常见的；用于戏剧，我希望在戏剧作品中所占的百分比不要太高。

《寒灯夜话》不是编年体的传记剧，甚至也和一般所说的历史剧的概念不能等同起来。但是剧中的重大历史事件以及主要人物，没有一样是作者所杜撰的，都是有确切的历史依据的。写进剧本之中则有时时间空间有所转换，人物的官职或姓名稍有变动而已。

康熙九年(1670)，蒲松龄确实是离开山东到南方去了。孙蕙在宝应县任知县，蒲松龄应邀去做幕宾，途经青石关、岩庄、沂州而赴任。他的《莲香》，便是在沂州旅舍中写的。至于他在宝应所写的诗歌，很多，现在都保存在《聊斋文集》中。

对蒲松龄颇为同情的毕公，显然就是曾任扬州府通州知州的毕际有，此人对蒲松龄固然说不上彻底了解，但对蒲松龄精神上的安慰、物质上的供应都是不少的。康熙二十六年(1687)，蒲松龄参加乡试，竟又名落孙山，毕际有还赋词一阕，对他百般劝慰。

剧中的司寇大人，看来是曾任显宦的王士祯。传说中王士祯想把《聊斋志异》据为己有的事情不一定有，但他和蒲松龄的立场乃至政治思想，彼此之间有很大的距离则是事实。缺乏共同语言，说不到一起去，这也是无庸讳言的。也决不是故意要美化蒲松龄，才委屈司寇大人作陪衬的。

如果《寒灯夜话》的发表和演出，引起人们的注意或讨论，那是正常的，可以理解的，因为蒲松龄和他的《聊斋志异》在国内外的影响实在太大了，何况又是一次把古代的小说家搬上舞台的创举呢？

我最后想一提的是创作方法或创作手法的问题，我不认为作者完全是在借鉴西方的戏剧。早在清代乾隆年间，江西铅山人蒋士铨写了一部《临川梦》，以汤显祖写《牡丹亭》为主要事件而涉及到汤显祖一生的重大事迹，剧中既出现张居正派人对汤拉拢收买的场面，也出现帮闲清客陈眉公的形象。有的场子还让《临川四

梦》中的卢生、淳于棼等人同时出现；读《牡丹亭》而入迷、如醉如痴地死去的娄江俞二始也在戏中出现过。我们总不能说清代乾隆年间的蒋士铨是受了20世纪80年代西洋戏剧的影响而写《临川梦》的吧！

蒲松龄于康熙十七年(1678)闰三月曾去青云寺访问李希梅，写过一首七律：

诸峰委折碧层层，春日林泉物色增。
山静桃花幽入骨，谷深溪柳淡如僧。
崩崖苍翠云霞满，禅院荒凉鬼物凭。
遥忆故人邱壑里，半窗风雨夜挑灯。

这不正是蒲松龄见物兴叹、触景生情的自我写照么!？这说明不仅《寒灯夜话》的题材有一定的历史依据，而剧名也是有其来历的，不是作者一时高兴随便题取的。

胭脂疑案与施愚山

《聊斋志异》中有一篇《胭脂》，案情十分曲折。故事的背景是山东东昌府。胭脂姑娘的父亲被人杀害以后，东昌府以为凶手是正在由胭脂的近邻王氏为之说媒的鄂秋隼。济南府复审后，辨明了鄂秋隼是无辜遭冤，予以开释，而认为王氏的姘夫宿介是杀人凶犯。最后由学台施愚山重审此案，从宿介这条线索再追索下去，终于找到真凶毛大。从案情的复杂性来说，从这一案件审理经过中每一个官员运用的智慧来说，较之《十五贯》案件有过之而无不及。

正因为胭脂疑案的审理经过很能反映生活真实，所以历来戏曲作者都认为是比较理想的题材。清人有《胭脂舄》和《胭脂狱》。解放以来，这个题材受到了更普遍的注意，河南和江苏两省举行戏曲会演时曾分别演出两个不同的豫剧本，上海市振奋越剧团也演过《胭指》，都深受观众欢迎。上海《新民晚报》也曾连载过小说《胭脂》。因之在群众中的影响是相当广泛的。

胭脂疑案究竟有无其事？判明此案的到底是否是施愚山？研究《聊斋志异》的专家们认为是蒲松龄根据明人黄瑜《双槐岁钞》中的一节而写的，原来判明此案的是御史陈孟机；事情发生在武汉。我查对了原文，发现那一段记载不仅很简单，而且不相吻合，只是一个普通的平反冤狱的案件。不像审理胭脂疑案那样有着三个明显的发展阶段，而且也无鄂秋隼、宿介、毛大等人物。因此很难肯定此案实有其事，更不能说胭脂疑案是陈孟机判明的。我查考了东昌、聊城的地方志以及一些野史，都没有找到关于此案的任何记载。而且按职权来说，学台也无权审问此案。所以我觉得很可能

是蒲松龄虚构的故事，既然施愚山有清官的名声，便记在施愚山的账上了。

施愚山名闰章，字尚白，愚山是他的号。万历四十六年十一月二十一日(1618年12月7日)生于安徽宣城双溪里的一个书香世家。他的祖父施鸿猷，称中明先生，很受到邹元标等人的推重。

施闰章20岁上投了名师金沙周鹿溪先生，成为周鹿溪最得意的学生。中举以后，先后被任为刑部湖广司主事、广西司员外郎等职。顺治十三年(1656)由于大学士安丘人刘某的推荐，出任为山东学台。

就在山东学台任上，刘某托施闰章一件私事，为的是有一个同年遗下的孤儿将参加乡试，希望能格外放宽尺度取了这个人。施闰章把乡试的考案查了一下，原来此人考得很糟，于是决定不录取。同僚对他说："你要小心，说不定因此而招祸殃呢！"他说："我宁可不做这个官，也不能做出这种见不得人的事。"果然因为没有录取而引起了刘某的愤怒，一定要调原考卷进行检查。查下来的结果才知道施闰章的取舍的确是公允的。于是不仅不对施闰章有什么不满，反而逢人便称道施闰章的不畏强梁、坚持正义。

施闰章后来调任江西布政司参议，分守湖西道，也做了一些极不平凡的事情。当时有几件大的疑案，经办人员都问了主从犯死罪，并且对他说，现在这样定案，将来大家都要论功升官了。他发现话中有些问题，就亲自来重加审理，把案情真相才真的弄清，只是判了某一两个人杖罪而已，其余的人证明都是无辜。事后他对知府、知县们说："吾非不欲居功，顾灭数大家门，殃百千人命以图迁秩可乎？"大家听了都非常钦佩，而暗自惭愧。

施闰章后来又做过翰林院侍讲等官职，于康熙二十二年闰六月十三日(1638年8月14日)病逝，活了65岁。遗下来的著作有《学余集》八十卷、《拟明史》五卷、《诗话杂著》二卷。

《胭脂狱》为浙江仁和人许善长作，共十六出，对小说原作很尊重，即使细节也未作改动。最后为《判圆》，从新任聊城知县梅其吉口中分段念施愚山判牍作结，手法固然新颖，单从这一出来看，却

丝毫没有戏。在《自序》中，许善长对于这个题材估价相当高，认为比《钗钏记》和《十五贯》的审理案件的经过具有更高的意义。此书有光绪十年(1884)之碧声吟馆传奇六种本，至于作者许善长其人，曾任厘金牙税小官员多年，晚年时间都是在江西度过的。《胭脂狱》则是他任信州知府时的作品，当时他已62岁了。

《胭脂舄》为施愚山同乡安徽宣城人李云生(李文翰)作，也是十六出，篇幅比《胭脂狱》多得多，情节方面有不少丰富，第二出中鄂秋隼、宿介和毛大便一同出场了。施愚山对鄂宿两人的考卷也是早就见到，并和吴南岱知府讨论过这两人文才的优劣。除了毛大以外，另有两人向王氏调情，也用了明场处理，这些都是可以肯定的。但是又让牛医鬼魂出场，就未免近于画蛇添足了。在自序中，李云生谈到了曾有人对此事是否真有表示怀疑，自己也认为不一定有，并主张不必多作追索。许丽京的序文中则认为《聊斋志异》中所载冤狱虽多，都不如“胭脂”一案那样明察秋毫。此书现有咸丰甲寅年的味尘轩版，分上下二册，比《胭脂狱》更少见。作者李云生是举人出身，《胭脂舄》是他在陕西做知县时的作品。

京剧的《胭脂判》也是较好的作品，剧中并有鄂秋隼的母亲出场。京剧界老前辈伍月华先生曾对我畅谈40多年前上海演出京剧《胭脂判》的盛况。

包拯和海瑞在民族矛盾的斗争中，都有鲜明的立场，况钟在这方面虽无突出的事迹，却确实无过无罪的，而施愚山虽然政声卓著，但是却十分缺乏民族气节。他生于万历末年，明亡时已28岁，年龄比他稍长的黄宗羲、顾炎武等全都投入了抗清的斗争，而他却一心一意做清朝的顺民。

吕留良比他要小12岁，也很早就开始了抗清的活动。施愚山和吕留良在私人交谊方面是很深厚的，曾不止一次互相研究诗文学术。

据说吕留良有好几个女儿，其中之一就是剑侠吕四娘。另外还有儿子吕葆中。吕葆中替父亲做了一篇《行略》，说起在康熙十二年(1673)时“……尝游金陵，遇施愚山先生于广座。愚山论学，

先君不数语中其隐痛，愚山不觉汍澜失声。坐客皆惊，迁延避去。”从这里不难看出当时富有民族思想的学者们对施愚山的轻视和不满。因此，我觉得对这个历史人物不宜过于强调他的清正，《胭脂》所以在民间不像包公案等公案戏曲那样影响深广，恐怕原因也就在此罢！

宋景诗与马永真

电影《宋景诗》已经和观众见面了，我想借这个机会谈谈宋景诗这个历史人物在戏曲中最早出现的一些掌故。

至少在50年以前，上海曾演过一本以“当场出彩、文武做打”为号召的《拿宋景诗》，共计二十三场。这个戏的轮廓和《恶虎村》、《剑峰山》等是同一类型，属于卖友求荣的故事，从主题思想来说，自然存在着若干问题。

剧情从宋景诗起义占领浦口、被浙江巡抚打败时展开，宋景诗在逃出重围之后，因为一同起义的马德来被敌人捉去，就想中途劫囚车，但又深深感到“单丝不线，孤树不林”的困难，于是决定跟踪去杭州，找机会先刺杀浙江巡抚。哪知马德来的兄弟马德凤也暗中到了杭州。也准备行刺，恰巧在同一天夜里进了巡抚衙门，黑暗之中，都把对方认做了是巡抚，终于惊动了众人，两个人一同到安徽贵池丁九虎家中去避风头去了。

丁九虎是山东临清人，因贩私盐犯了人命，被充军到贵池的，就在贵池成家立业，成了江湖上的一个领袖人物。马永真和丁九虎是同乡，到贵池替丁九虎拜寿，刚巧浙江巡抚派来追拿宋景诗的官员来到了贵池，彼此在德胜店中相遇了，马永真接受了这些官员的要求，定下了捉拿宋景诗、马德凤、丁九虎三人的计谋。

在宋景诗娶清音小班的妓女绰号盖池州的桂兰作妾这天晚上，杭州来的官员和兵丁假扮了伴娘、丫鬟等进了丁家，在一场厮杀之后捉住了宋景诗、马德凤、丁九虎这三个人。

《拿宋景诗》对于宋景诗是作了不少歪曲的，首先把宋景诗的

起义解释成为真的是宋景诗为被清廷逮捕进京的胜保报仇，而不是利用这一个新旧交替的千载难逢的机会掀起了大规模的农民革命的斗争。

剧本以相当多的篇幅描写了马永真在上海的生活，跑马车和在四马路丹桂茶园听戏等等；从马永真自己口中说出，在无路可走的情况之下曾在马路上卖艺，许多巡捕来干涉他欺侮他，都被他的拳头打得躺下了。最后遇到大批外国巡捕，寡不敌众，被关进了捕房。是被“上海滩上头面人物李金熬”派了一伙天津人花钱保出去的。

现在上海很多剧种都演《山东马永贞》，但是都不提到宋景诗，我想马永贞和马永真虽有一字不同，是一个人却无疑问的。《拿宋景诗》这个戏不仅是最早描写宋景诗的一个剧目，也很可能是最早描写马永贞的一个剧目。

论思想性，这个剧目不是什么鲜花，论艺术性，颇有紧张、风趣的一面。从戏曲史的角度来说，却是很值得重视的史料。

《拿宋景诗》在民间流传有抄本，十分罕见，上海市传统剧目整理委员会京剧分会所编的京剧剧目统计表（计收 1 700 多种）也没有这个剧目在内。至德周氏的几礼居珍藏了这个剧本，已经捐赠给上海历史文献图书馆了。

张文祥刺马案

《张文祥刺马》、《徐锡麟刺恩铭》和《安重根刺伊藤博文》，是文明戏中三个极受观众欢迎的剧目，合称“三刺”；上海人民艺术剧院方言话剧团，曾把《张文祥刺马》以新的观点重行整理而演出了。

马新贻是山东菏泽人，本系回族，从广州知府、浙江巡抚升迁到两江总督，真可以说是一帆风顺。马新贻在皖北时，曾死命镇压捻军和太平军，和陈玉成、苗沛霖都交过手，都吃了败仗，连官印也丢了；在浙江时，对农民起义的金钱会组织也做了许多破坏、分化的工作。不过，凭这一点“功劳”，而能很快地升迁到两江总督，仍旧很出人意料。所以有人推测，是清廷有意提拔他，用来牵制曾国藩的。

不仅在当时阶级矛盾中，马新贻是人民群众的凶恶的敌人；从他的年谱来看，还曾用阴谋来“平息”人民对帝国主义者的激愤情绪，抑制人民的爱国行动。马新贻被刺以后，在镇江的外国人都替他戴孝，有人问起，说是“马公生我，为之行丧”。

张文祥是安徽正阳关人，生平的事迹如何，众说纷纭，一说是捻军旧部，一说是太平军陈玉成旧部，一说是浙江海盗。还有一种说法，认为张文祥和捻军或太平军都没有关系，而是因为张嘉祥的缘故，所以被误传为太平军的。

这案件虽然经过许多大官甚至连曾国藩也参加审理，但始终没有进展，最后是糊里糊涂结案的。

据邓之诚在《骨董三记》中说，张文祥刺马案未结案时，上海便开始演出张文祥刺马的戏，而且没有被查禁，这也是稀奇的事情。

后来，全国各戏曲剧种基本上都演这个戏，情节则和《清稗类钞》中所载的最相近，曹二虎则都改名为窦一虎了。

包括邓之诚在内，孙衣言、薛福成、丁秉衡、陈澹然、徐珂等人，都研究过张文祥刺马案，可惜也都没有能弄得很清楚，这对于戏曲剧目《张文祥刺马》的更进一步的提高是一个困难。

窦尔墩故事

北京史学会编印了一册《历史剧拟目》，共包括 50 个历史故事，提供戏剧界编写历史剧时参考。

《历史剧拟目》中每一个故事，都附了材料出处，以便剧作者进一步去深入发掘材料、发展故事。

其中第 21 篇《窦尔东（窦尔墩）》我很感兴趣。同时也读到过一些此书未搜录的较具体的材料，所以想作一番补充。

关于窦尔墩的生平，据说本是献县的无赖。后来遇见了明末民族英雄史可法的部将石某，从他那里学会了武术。再从当时河北大学者王余佑处学会了文学。石某和王余佑都富有民族思想，窦尔墩受了他们的影响，民族思想日益滋长，最后终于进入深山密林，树起了武装抗清的旗帜。康熙皇帝南巡，他想去济南行刺，苦无机会下手，只盗得了一匹宝马。至于结局一是说做了和尚；另一说他 72 岁时病逝于家乡。

关于窦尔墩的武艺，特别擅长的是枪和刀。人家同时向他放 10 支镖，他能够用枪尖都抵住，而且使镖都反射回去。他舞动双刀其快如飞，只见刀光闪闪，看不到人的影子。有一次捕快们已经把窦尔墩包围得水泄不通，窦尔墩一发觉，就舞起双刀迎战，捕快们好像只见一条白练在上下飞扬，根本无法近他的身体，顷刻之间，窦尔墩已经跑到十里多路外面去了。捕快们回转头来，看到 15 匹马的尾巴都被截去一尺多长，估量远不是窦尔墩的对手，就只好回去了。

琐谈《智斩安得海》

早期的方言话剧，演出过不少反映统治阶级内部矛盾的清装戏，较著名的是《光绪与珍妃》和《安得海大闹龙舟》。后者就是《智斩安得海》的原本。

同治八年(1869)夏天，办洋务的大员薛福成从南方去保定，探望在山东巡抚丁宝桢处做幕宾的弟弟，顺便拜访了丁宝桢。两个人谈起政局，都认为太监安得海权势遮天，是心腹大患。丁宝桢表示一定要找机会除掉此人。

到了秋天，安得海出都去广东，在山东德州大肆骚扰，并且十分铺张招摇。丁宝桢打了本章进京揭发，朝廷答复是同意严办。于是在安得海从德州南下时，丁宝桢派人追踪到泰安，把他抓住解回济南。安得海自以为有西太后作后盾，态度傲慢，一如往昔。丁宝桢打算先杀安得海，情愿自受任何处分。后来接到"上谕"，就将安得海和随行的党羽20余人处死。

方言话剧《安得海大闹龙舟》创造了德州知县赵新这一个不畏权势的人物，丁宝桢斩安得海，完全出于赵新的激将法。

1959年上海举行戏曲会演，方言话剧将此剧改编为《智斩安得海》参加演出。那次以秦哈哈饰演的丁宝桢最为出色，刻画出了憨直、豪爽而又充满山东乡土气息的一个显要人物。虽然历史上的丁宝桢是个血腥镇压人民的刽子手。但是他当时斩掉安得海，总是有利于人民的事情。问题是不能让丁宝桢在舞台上使观众发生正面人物的错觉；就是虚构的赵新，也不能太把他美化了。

秋瑾·夏瑜·血馒头

秋瑾是清末绍兴的一个著名革命女志士，在辛亥革命前五年(1907)，被绍兴知府贵福逮捕。当时贵福用尽威胁利诱的手段，迫问秋瑾的口供，秋瑾奋笔疾书了“秋风秋雨愁煞人”七个大字。贵福等家伙知道秋瑾的革命意志坚如铁石，无法动摇，随即把她杀害于绍兴的古轩亭口。

秋瑾的被害，激起了全国人民群众对清廷更大的仇恨，绍兴城里的人尤其悲愤，鲁迅先生对于这件事的感受非常深切，萦绕胸怀，始终不能忘却。后来，他以秋瑾遇害为题材写了小说《药》。在小说中，鲁迅先生没有采用秋瑾的原姓名，而把革命志士命名为夏瑜，而且作为一个男性了。

鲁迅先生逝世 20 周年的时候，文艺界纷纷举行纪念，《祝福》曾被摄制成电影，各剧种演出的也很多，有些地方则把《阿 Q 正传》搬上了舞台，而《药》则编写成了绍剧《血馒头》。

后来浙江省举行戏曲会演，宁波专区代表团演出了这个戏，颇得好评。

《血馒头》所描绘的自然景色如古轩亭口以及华老栓的茶馆，乡土色彩十分鲜明。从航船阿土、八斤姑娘、红眼睛阿义等人物来看，名字也有绍兴味道。再说语言吧：驼背王少爷上坟时所念的“正月灯，二月鹞，三月上坟船里看姣姣”，充分反映了剥削阶级的饱暖终日、无聊透顶。阿土所念的“衙门钱，一蓬烟。生意钱，六十年，种田摇船万万年”，透露了劳动人民对官府的强烈反感。这些都是绍兴流行的谚语。

幕后合唱的“黄河源发浙江潮，卫我中华汉族豪，莫使满胡留片甲，轩辕神胄是天骄”一诗也有其根据，是当年秋瑾、徐锡麟等组织的光复军的口号，刻在将领们佩带的指环上的。

绍剧的艺术风格本来就带有鲜明的乡土特征，演出绍兴的革命史实，而且又是根据生长在绍兴的鲁迅先生所著的小说编写的，真是难得的巧合。

《一个明星的遭遇》和周璇

沪剧《一个明星的遭遇》演出以后，在观众中、在文艺界，引起了热烈的讨论。对于新秀茅善玉的表演是众口交誉的，对于上海沪剧团的领导和中、老年演员积极培养、扶植新秀也是众口交誉的。剧本的创作，也受到好评。我对这个戏的评价也是不低的。

这个剧本是写周璇的一生吗？是的。剧中主角就是周璇。因为有关情节，对此都作了交代，而且还有拍电影《马路天使》的一场戏，并唱了《天涯歌女》、《何日君再来》等这些电影插曲呢！

不过，戏的说明书上又明明写着："这不是一部传记戏"。是啊！好多事情仔细想想和周璇的遭遇并不一致，甚至距离相当大。但是，剧本中的主角却毫不含糊地姓周名璇。这是怎么一回事呢？

剧本创作的样式、风格、方法当然允许多种多样的，这是剧作家的权利，他可以作这样或那样的探索和尝试。谁都不应该加以干涉。另一方面，读者和观众也可以发表一些感想；这些感想也会有互相议论的东西夹杂在里面。《一个明星的遭遇》卖座经久不衰，观众面相当广，他们的感想、议论就略略多一些。人非草木，我看了以后，也是有些思想活动的。

剧作家可以把20世纪30年代这一类型的电影明星的思想、生活加以概括集中，创造出一个典型人物，放在典型环境之中，写她的进步或没落。如果是这样，主角就不能叫周璇了。

或者就写传记戏。比较严格地按周璇的生活道路、艺术道路来写。在舞台上再现周璇的一生，也没有什么不好。观众同样可以从中汲取深刻的教训，对文艺工作者来说，教训尤深。那么不仅

主角应该用真实姓名周璇，其他人物也不妨基本上用真实姓名。

当然决不能说除此之外就再不允许有其他写法了，也不是说传记戏就要写得和报告文学一样。

我对此戏的意见主要是两个：

旧社会确是可怕的大染缸，有些制片商确实对演员进行了政治的迫害、经济的剥削、精神的折磨以及肉体的摧残。但是对待明星，他们用的手法却是十分“高明”的软刀子，使你求死不得，求生也难。现在的剧本却简单化了，写得过于肤浅。剧作家主观上要暴露和谴责这一伙恶魔，而客观上却反而掩盖了他们极端残忍的面目。

周璇的生活道路和艺术道路，终究是她自己走的，不能完全归结于许许多多偶然的因素，不能完全归罪于旧社会。在同一环境之中，有的人走向革命了，有的人陷得比周璇更深，这说明还是她的内在因素起决定作用的。说得具体一点，她的第二次结婚，事实上不能被认为是什么阴谋的产物，她也未必把第二次结婚看得如此痛苦、可怕。当党和进步力量希望她离开上海参加抗日时，她不见得没有迷恋大都市物质生活的思想斗争的一面。现在都归结于偶然的因素，归罪于旧社会，那就很不真实，反而冲淡了我们本来可以从中汲取的深刻教训。

如果要再加工提高的话，恐怕不能不在创作方法上有所抉择，否则就难以着手，难以提高。至于虚构一些情节，即使写传记戏也是应该允许的。关键在于是否必要，是否合情合理。清代剧作家洪昇写的《长生殿》，其中《鹊桥密誓》也是传唱不衰的杰作。洪昇无论如何不可能听到 1 000 多年前，唐玄宗和杨贵妃“七月七日长生殿，夜半无人私语时”的私语，当时也没有其他人能听到。这完全是洪昇的虚构，但是被古今的读者接受了。

至于周璇，或者广而言之，像周璇这一类型的明星，她们的有关材料是很丰富的，要加以组织贯串也没有多大困难。那些场面，那些真情实况，只要我们不是故意展示丑恶，有鲜明爱憎的话，是不会起副作用的，观众的兴趣也不会因此冲淡的。当然，那样一

来，观众会对周璇的同情减少一些，惋惜的成分多一些，有些情节，也许为之痛心。但是，所受的教训和教育可能是深刻的。

从某种意义来说，《一个明星的遭遇》也是一种社会风尚的产物，要彻底恢复实事求是的学风、文风，还有一个过程。报刊上看到的悼念文字和回忆录等等，大都不说死者的错误和缺点，心情可以理解，但从科学性、知识性来要求，这些文章是不够全面的。这个戏，毕竟是戏，对之要求过高，恐怕也不公平。

不管用什么创作方法，借镜和参考还是必要的。司马迁写的历史学著作《史记》，由于写事历历如绘，写人栩栩如生，也被认为是文艺佳作；罗贯中写的历史小说《三国演义》，由于基本上忠实于历史记载，也起了普及历史知识的作用。这是值得《一个明星的遭遇》的剧作者思考的。即使在说明书上作这样那样的声明，事实上作用不大，观众不可能就认为台上的周璇是另外一个人，他们只能产生我在这篇短文开头所说的那两种想法。











辑二



戏剧史外编



鲁迅先生所说的“目连嗐头”

鲁迅先生在《无常》一文中所说的“目连嗐头”，那是一种颇为别致的管乐器，目连戏演出时用以伴奏的。“目连嗐头”是绍兴方言，见之于文献的称谓叫虾须。这一点，我在《鲁迅与乱弹、调腔、目连戏》一文中已经谈过。这种像喇叭又不是喇叭的七八尺长的号筒，共三四段，可叠套成一段管乐器，在离鲁迅家乡 200 里之遥的旧宁波府属镇海，叫做“姆筒”。而且说这种乐器很不容易吹，所以当地民间流行着“霸王吹姆筒，有力无处用”的谚语。

其实，20 世纪 30 年代初期，亦即抗战前几年，有关目连戏的介绍文章都谈到了这个乐器叫虾须。我没有在民间作过调查，但从古籍中作过一点小考证。

我在《诚意伯文集》中发现了刘伯温所写的《柯桥灵秘寺即景贻基上人》七律一首：

> 尽日阴阴风坠花，楼前沟水发芹芽，
> 青春院宇僧房好，白昼豺狼客路赊。
> 坐对虾须回舞燕，出门鸱尾立饥鸦，
> 相期握手何时再，五月芙蓉隘若耶。

这里所说的“虾须”，我认为就是“目连嗐头”，而不是什么虾的须，正如鸱尾是指建筑物屋脊上的翘起的尾巴。

刘伯温写这首诗，时间在元末，各地武装力量纷起，社会秩序十分动荡。至于柯桥这地方，在 600 年后的今天仍名柯桥，是离绍兴不太远的一个大镇，以出豆腐干出名。刘伯温在灵秘寺看到了

虾须，这虾须恐怕基本上是做法事用的，当然演出目连戏也用。

虾须虽然不是虾的须，如此命名，却仍和虾有密切的关系。据说三国时期，吴国派滕修任广州刺史，有客告诉他，海中有长达一丈的大虾，他不信，后来这位客人真的把海中的大虾送到了广州，滕修这才信服了。

这件事在王隐的《晋书》、《交广记》以及《北户录》、《岭南异物志》都有记载，但所载虾须长度不同，作四丈四尺，或五丈不等。假使生活中没有这样长的虾须，人们不可能用以命名乐器的。当然，诗文中的虾须并不都指乐器，如马祖常《琉璃帘》一诗曰："吴侬巧制玉玲珑，翡翠虾须迥不同"，那是指的手工艺品，不是指的乐器。

据说"虾须"不尽为目连戏专用，婺剧、昆剧及吹鼓乐均用之。在浙江金、衢、严一带该乐器称为"大筒"。

鲁迅先生所说的“惰民”与戏曲

前不久看到一篇关于“惰民”的介绍文章，对《鲁迅全集》的注释有些帮助，但谈得不十分精确，因此想作此补充。

从戏剧史的角度来看，“惰民”和戏剧的关系是很密切的，“惰民”散居在旧绍兴府属的各县，而在这一地区流行最广的绍剧，在清代末年以前，艺人也是绝大部分属于“惰民”。

有人发现了在绍兴地区“惰民”即“乐户”的同义语，而从前绍兴城内唐王街、永福街、学士街所聚居的“惰民”也都演唱或清唱绍剧，甚至做吹鼓手为业。

“惰民”的来历如何，绍兴民间有一些传说，虽然不一定可靠，也可以介绍出来，以利进一步的研究。

有人说是元初籍没抗元的宋代将领焦光赞的家属。这一论点缺乏历史根据。焦光赞究竟有无其人，是抗辽将领还是抗元将领，都是问题。假使是抗辽将领，元代统治者要查明他的家属不仅很困难，而且也没有把他的家属籍没为奴的必要。

有人说是明初朱元璋籍没的陈友谅、方国珍、张士诚诸人部将及家属。历史根据也不充分。虽然绍兴曾经是张士诚的势力范围，明代也确有将罪犯妻女发入教坊的制度，但绍剧的艺人则向以男性为主，因此这一说仍有疑问。

我想大概是明代末年，北京、南京的教坊司的艺人先后向南方逃难，到了绍兴，然后又停居下来的。绍剧的唱腔凄厉激越和江南的民间音乐的情调完全不同，大概也是当时从宫廷中带出来的北方戏曲；他们被称为“惰民”之后，仍旧以演唱戏曲为生活手段，也是可以理解的。

鲁迅先生与乱弹、调腔、目连戏

鲁迅先生 1881 年 9 月 25 日生于浙江绍兴，1898 年到南京进江南水师学堂。他的童年时代、少年时代都是在故乡绍兴度过的。

鲁迅先生的父亲叫周伯宜，家住绍兴南城都昌坊口的新台门。鲁迅的母亲鲁瑞原是绍兴乡下安桥村人，鲁迅的大舅父则住在离城 30 多里的皇甫庄，后来迁居附近的小皋埠。鲁迅在城里和安桥村、皇甫庄、小皋埠都住过，也看过城区和这些地方的戏曲的演出。关于这些，鲁迅在他的小说、散文和杂文里都有所记载或反映。他的《社戏》、《无常》等篇对于幼时看戏谈得比较多，此外如《电影的教训》："当我在家乡的村子里看中国旧戏的时候，是还未被教育成'读书人'的时候，小朋友大抵是农民。爱看的是翻筋斗，跳老虎，一把烟焰，现出一个妖精来；对于剧情，似乎都不大和我们有关系。大面和老生的争城夺地，小生和正旦的离合悲欢，全是他们的事，捏锄头柄人家的孩子，自己知道是决不会登坛拜将，或上京赴考的。"也谈起了这一段往事。

我们知道绍兴在中国戏曲史上一直是一个温暖的摇篮，是一个茂盛的苗圃。明代四大声腔之一的余姚腔便诞生于此，明末清初最为盛行的和余姚腔一脉相承的调腔，也以绍兴为流行的中心。明末以来，从陕西南下的乱弹系统的剧种又和绍兴当地的戏曲音乐相结合而形成了绍兴乱弹，民间统称的大班，也就是现在的绍剧。至于现在的越剧，历史还比较短，鲁迅先生童年时代，越剧还未形成，所以鲁迅先生就没有看到了。

一 《龙虎斗》

鲁迅的《阿Q正传》的第五章。写阿Q找短工谋生，结果很不顺利，后来发现原来是小D在和他抢生意。这一段原文如下：

> 这小D，是一个穷小子，又瘦又乏，在阿Q的眼睛里，位置是在王胡之下的，谁料这小子竟谋了他的饭碗去。所以阿Q这一气，更与平常不同，当气愤愤的走着的时候，忽然将手一扬，唱道：
>
> 我手执钢鞭将你打！……

这一句唱词，原是绍剧《龙虎斗》中呼延赞的一句唱词。《龙虎斗》也叫《下河东》，是写的宋太祖赵匡胤的故事。龙指赵匡胤，虎指呼延赞。当赵匡胤御驾亲征河东刘钧时，用人不当，把刘钧的降将欧阳方任为统帅，而把身经百战、功勋卓著的呼延寿廷派为先行官，后来呼延寿廷终于为欧阳方所害死。七年之后，呼延寿廷之子呼延赞虽然只有十岁多一点，却已勇猛无比，他兴兵替父报仇，与赵匡胤交兵，欲杀之以偿命，赵匡胤说明经过苦苦求饶，最后呼延赞饶了赵匡胤，杀却欧阳方，以祭父坟。当呼延赞紧追赵匡胤不舍时，有下面一段紧凑的对唱：

> 赵匡胤：小将呵！
> 　　　　你若保寡人还朝转，
> 　　　　我与你江山四分分！
> 呼延赞：不要！
> 赵匡胤：我与你江山平半分
> 呼延赞：不要！
> 赵匡胤：罢罢罢，你做君来我做臣！
> 呼延赞：不要！
> 　　　　不要不要三不要！
> 　　　　只要昏君命一条！
> 　　　　手执钢鞭将你打，

取你红头见娘亲！

这时呼延赞对于赵匡胤已取得绝对的优势，所以才会这样高傲自信。而阿Q与小D的抢做短工之战是小D占上风，阿Q居下风，而他却还唱《龙虎斗》中呼延赞的“手执钢鞭将你打”，鲁迅先生是用来刻画阿Q的精神胜利法的。

《阿Q正传》的第七章，阿Q想到“我也要投降革命党了”以后，未庄的人都用惊惧的眼光看他，他有点飘飘然，十分舒服。原文如下：

他更加高兴的走而且喊道：

“好，……我要什么就是什么，我欢喜谁就是谁。

得得，锵锵！

悔不该，酒醉错斩了郑贤弟，

悔不该，呀呀呀……

得得，锵锵，得，锵令锵！

我手执钢鞭将你打……”

这仍旧是唱的《龙虎斗》，不过不仅仅是呼延赞的一句唱词，夹杂了赵匡胤的唱词，还有锣鼓点子混在里面。这是因为当时阿Q的确十分兴奋，而且午间喝了两碗空肚酒，所以不无醉意，神智则还清楚，所以又唱“悔不该，酒醉错斩了郑贤弟”。这又是另一种精神胜利法，阿Q似醉非醉地把自己设想为皇帝赵匡胤了。因为虽然处境狼狈，终究是皇帝老倌呵！

因为在绍兴一带，农民群众最爱看《龙虎斗》这个戏，也很喜爱呼延赞这个传奇色彩颇浓的英雄人物，也可以说呼延赞这个人物完全是绍兴一带农民想象中的英雄人物的化身。阿Q是个农民，鲁迅先生让他唱几句《龙虎斗》不仅有生活的依据，对于阿Q性格的刻画也是有帮助的。民间传说中呼延赞在和赵匡胤战斗之前还是哑子，这时得到了“神助”，于是大显“神威”，而且也忽然能开口说话了，所以绍兴有“哑子开口龙虎斗”的民间谚语。而阿Q放声而唱“手执钢鞭将你打”时，似乎也有忽然得到了“神助”这种踌躇

满志的架势。

二 《二丑艺术》

鲁迅先生《二丑艺术》一文中说："浙东的有一处的戏班中，有一种脚色叫作'二花面'，译得雅一点，那么，'二丑'就是。他和小丑的不同，是不扮横行无忌的花花公子，也不扮一味仗势的宰相家丁，他所扮演的是保护公子的拳师，或是趋奉公子的清客。总之：身分比小丑高，而性格却比小丑坏。"在这里，鲁迅自己作了说明，"二丑"一词，是他译的，原作二花脸。这里所说的"浙东的有一处的戏班"，也还是前面所谈的绍剧。

按二花脸这种脚色，在许多古老的剧种中都有，也不仅绍剧有。昆剧有某些乱弹系统的剧种都如此，例如《议剑献剑》中的曹操，昆剧和川剧都是二花脸担任。

绍剧的二花脸，较出名的是《紫玉壶》的大师爷、《千忠会》的汤茂、《双剪发》的苏空有、《龙凤锁》的乐得输、《太狮图》的贼老爷、《骂关》的郭彦威、《斗姆阁》的张歧等等。可以说，倒不一定是被嘲笑的人物或反面人物。《大闹花灯》的薛刚是群众所歌颂的英雄，也是二花脸。而《五美图》的《游园吊打》，有一个家丁，确实是鲁迅先生所说的身分比小丑高，而性格却比小丑坏的，类乎变色龙差不多的那一种坏家伙。

《游园吊打》里的家丁，是个帮凶，下场是狼狈不堪的，最后为自己的为非作歹还写了"认罪书"，当时称之为"伏辩"的东西。里面有这样几句："打一顿，来讨饶。下次若还抢娇娇，变猪变狗变阿猫。"这一个"二丑"在表现"能屈能伸"方面，在表现"此一时也彼一时也"方面，在表现飞快地"转变"方面，都有其典型性。鲁迅先生对这个家丁有深刻的印象，谈到现实生活中这一类人物时，他认为蒙蔽不了人们的眼睛。因为"然而小百姓是明白的，早已使他的类型在戏台上出现了"。

三 “群玉班”

鲁迅先生在《偶成》一文中说：

> 前清光绪初年，我乡有一班戏班，叫作“群玉班”，然而名实不符，戏做得非常坏，竟弄得没有人要看了。乡民的本领并不亚于大文豪，曾给他编过一支歌：
>
> 台上群玉班，
> 台下都走散。
> 连忙关庙门，
> 两边墙壁都爬塌(平声)，
> 连忙扯得牢，
> 只剩下一担馄饨担。

看客的取舍，是没法强制的，他若不想看，连拖也无益。“群玉班”就不是绍剧，而是调腔了。据说最早的“群玉班”是清代道光年间萧山大官僚汤锦熙的侄子益大少爷办的，所以也称“汤群玉”，光绪初年这班子还存在，这时又有了新的唱调腔的班社：诸老三元、应三元等等。鲁迅先生当时所看到的“群玉班”，可能不是“汤群玉”，而是稍后的“老群玉”、“新群玉”等班社了。

调腔在明末张岱的《陶庵梦忆》里记载较多，还说到调腔戏艺人朱楚生曾从四明姚益城学习音律，因此唱工能与昆山老曲师媲美，而毫无逊色。所以这一剧种在清道光、光绪年间，才会受到汤锦熙家益大少爷的重视而组织了“群玉班”。

但是终究因为调腔是南戏系统的遗音，所演唱的《全伯喈》、《全荆钗》之类，无非是鲁迅所说的“小生和正旦的离合悲欢”，过于细腻而不够通俗化，又缺乏乱弹系统、徽戏系统剧种那种粗犷慓悍的表现和勇猛惊险的武功，所以后来专业化的调腔班社就逐渐走向衰落。到了清末，社会发生了急遽的变化，这衰落的过程也就急遽地加快了。调腔戏一登场，观众都不愿意看，甚至拉也拉不住了。

鲁迅先生看到“群玉班”时，实际上调腔艺人的生活已经十分贫苦，和乞丐差不多，因而有“讨饭班子”之称。因此服装、道具都是因陋就简，七拼八凑，更促使了营业的衰退。鲁迅先生在《偶成》中所记录的一首民谣是很可贵的材料。此外，我还采访到了另一首：“行头用菜篮，刀枪棍子黄篾爿；台上一声喊，台下都逃散。”这是一次浙江省戏曲会演时新昌高腔艺人忆述的。两首民谣可以互相补充。1950 年冬天，在漫天风雪中我到绍兴采集鲁迅先生与绍兴乡土戏曲的遗闻逸事，凭吊某些清末曾演出调腔的丛林古刹，会到了已息影舞台多年的调腔老艺人黄胖与小华轩。请他们唱了《琵琶记》和《吕蒙正》的片段，并录了音。而且，我还收集到四本称作“高调”的调腔抄本，时代不会迟于光绪初年，抄工也还比较精确，不可能是“讨饭班子”用的，很可能是“汤群玉”留下来的。

四 《女吊》

《女吊》是“目连戏”里的一个片段，实际上也包括“男吊”部分在内的。

鲁迅先生说“大戏”和“目连戏”都有《女吊》，“大戏”是专业的戏班的演员演的。“目连戏”是业余的手工业工人和农民演的，而且只演《目连救母记》，而不演别的节目。我想补充说明一个情况，这里所谓“大戏”，是指“平安大戏”或“平安神戏”，专为演给神灵看，祈求神灵消灾降福的一种手段。有时也演包括《女吊》在内的《目连救母记》，有时演其他单出的短戏，而中间插进一场《女吊》的情况也有。

如鲁迅先生所描写，在目连戏中，《女吊》是紧接着《起殇》（意即“招魂”）上场的：

> 台上吹起悲凉的喇叭来，中央的横梁上，原有一团布，也在这时放下，长约戏台高度的五分之二。……台上就闯出一个不穿衣裤，只有一条犊鼻裈，面施几笔粉墨的男人，他就是

“男吊”。一登台，径奔悬布……在这上面钻、挂。他用布吊着各处：腰、胁、胯下、肘弯、腿弯、后项窝……一共七七四十九处。最后才是脖子……

我曾经听到过“七十二吊”的说法，但实际上49种吊法也做不满，能吊上20种姿势，已经需要十分深厚的功底才能办得到。这之后，就跳“女吊”：

自然先有悲凉的喇叭；少顷，门幕一掀她出场了。大红衫子，黑色长背心。长发蓬松，颈挂两条纸锭，垂头、垂手、弯弯曲曲走一个全台。

面部的化妆则是：

石灰一样白的圆脸，漆黑的浓眉，乌黑的眼眶，猩红的嘴唇。

甚至还“终于发出悲哀的音”，唱：“奴奴本是杨家女，呵呀，苦呀，天哪！……”后来，远处有女人的哭声，看来在准备自尽，女吊就准备去“讨替代”，男吊则又跳出来，要抢“讨替代”，于是王灵官一鞭把“男吊”打“死”，让女吊去“讨替代”了。

鲁迅先生很不喜欢这种利己主义的“讨替代”，但是他认为女吊着大红衫子，上吊之际就是准备化为“厉鬼”而报怨报仇的，因为“红色较有阳气，易于和生人相接近……”的缘故。所以还是赞扬这种复仇精神的。

女吊的身份，似乎也并不一致，在鲁迅先生所看的目连戏中，则是受了虐待的童养媳。本来姓杨。在皖南和苏南的目连戏中，女吊是东方亮的妻子，东方亮出门在外，大拐、小骗假扮成和尚把她头上的首饰骗了去，再把首饰拿到东方亮面前去搬弄是非，东方亮怀疑妻子不规矩，妻子就上吊自尽了。楼适夷也是浙东人，他也写过文章，介绍绍兴一带的目连戏，女吊是赵员外的女儿，赵员外迫她改嫁，女儿誓死不从，被责打后，气愤之极，于是上吊。赵景深先生对此有所补正，指出《劝善金科》中

上吊者为曹员外的小姐。

有人看了郑之珍《目连救母行孝戏文》和根据这书改编的一种“两头红”目连戏剧本之后，就认为“鲁迅先生所描写的《女吊》，所有的脚本中都没有”。这种说法是缺乏调查研究的。我所看到弋阳腔目连戏剧本《劝善金科》，目连之妻为曹小姐，而第三本中另有女吊，但既不姓杨，也不是东方亮的妻子，名叫陈桂英。

我和好几位同志研讨了这个问题，有人认为“奴奴本是杨家女”，可能是“奴奴本是良家女”的讹传，我觉得这可能性是存在的。因为始终找不出“杨家女”的根据。

至于这目连戏演出的形式，在鲁迅看到时，已经是乱弹，即绍剧了。在明末，根据张岱《陶庵梦忆》的记载，当时是徽剧，应该是到了绍兴以后，逐步演变改为乱弹的。

再附带说明一个情况，后来《女吊》也曾作为单折演出。解放初期上海和杭州都曾内部演出过。

五 《无常》

《无常》和《女吊》一样，也是目连戏的一个片段，唱“平安大戏”或“平安神戏”时，也有此穿插。

据鲁迅先生所记载，无常在戏中是根据阎王所出的勾票去勾摄“恶贯满盈”者的灵魂的。其打扮是“粉面朱唇，眉黑如漆”，是“雪白的一条莽汉”，头上则戴了一顶纸糊的高帽子。手里还捏着破的芭蕉扇，出场之后，就打 108 个喷嚏，并且放 108 个屁。

鲁迅先生引了无常的一段自述：

> ……
>
> 大王出了牌票，叫我去拿隔壁的瘌子。
>
> 问了起来呢，原来是我堂房的阿侄。
>
> 生的是什么病？伤寒，还带痢疾。
>
> 看的是什么郎中？下方桥的陈念义 la 儿子。

开的是怎样的药方？附子、肉桂，外加牛膝。

第一煎吃下去，冷汗发出；

第二煎吃下去，两脚笔直。

我道 nga 阿嫂哭得悲伤，暂放他还阳半刻。

大王道我是得钱买放，就将我捆打四十！

文章后面又引了几句：

难是弗放者个！

哪怕你，铜墙铁壁！

哪怕你，皇亲国戚！

……

这无常的"自述"，在戏中不是唱的，而是念的，就近似我们现在所说的朗诵。某些班社可能稍稍带些唱的意味，而接近于"滚调"的"滚唱"。

至于内容，原来明代郑之珍的《目连救母行孝戏文》或清代张照的《劝善金科》，当然都不可能把绍兴名医陈念义的儿子写进去，当时在皖南的戏班也不可能这样唱，而是徽班的目连戏传到绍兴以后，在演出中临时把当地的轶事野史加进去，以增加观众兴趣的。

关于无常的服饰，鲁迅先生的记载比较简略，还可以补充一下，是腰束草绳，赤脚穿草鞋的，身上并且挂着两串纸锭。事实上鲁迅先生自己手绘的"活无常"倒是这样的打扮。

在登场角色方面，大部分演出，除一身白的"活无常"，即"白无常"之外，还有"黑无常"。有的演出还出现和"无常"一模一样、具体而微的"小无常"和普通农村妇女型的"无常嫂"。

鲁迅先生当时所看到的目连戏中，是否有黑无常，现在已无法断言。但是他明确提到迎神的"无常"和演戏的"无常"不同，有无常少爷和无常嫂的。大概是后来戏班中根据迎神的"无常"而把舞台上的"无常"予以丰富了。

这“调无常”原来是目连戏的一个部分，后来也和《女吊》一样，也曾作为一个单折而演出过。

六 尾语

鲁迅先生在小说、散文、杂文中对绍兴乡土戏曲的反映，都不是一般的忆旧、怀古，而是有着更重要的意义。

关于《龙虎斗》，主要是刻划阿 Q 的飘飘然的神态；关于《二丑艺术》，主要是讽刺那些貌似正面人物的变色龙；关于“群玉班”，是说当时国民党反动派办的刊物没有人看，千方百计还是拉不到读者。《无常》和《女吊》两篇，乍看忆旧、怀古的气氛稍微多些，其实也并非如此。我们决不能理解为鲁迅对鬼戏有浓厚的兴趣。在这里，鲁迅还是在写人，告诉我们某些人还略有复仇精神，有些人冤死以后也只顾“讨替代”。《无常》则更鲜明，指出当时有的人还不如无常那样爽直而敢说敢骂。

《社戏》一文，使我们看到了当时有关社戏的一切社会风习。根据关于铁头老生、老旦等等的描写，还难确定究竟是什么剧目。而既然先提到“那声音大概是横笛，宛转，悠扬，……”，后来又提到“吹到耳边来的又是横笛，很悠扬”，我可以肯定这两出戏，不管是调腔班或乱弹班唱的，但都是唱的四平调，否则就用不着横笛了。

读鲁迅先生的小说、散文和杂文，意外的收获是也由此知道了不少清代末年绍兴乡土戏曲的情况。对于鲁迅先生少年时代、青年时代的研究，对于中国戏曲史的研究，都是很有价值的。

剧种名和艺人名奇谈

一

剧种的名称是一个奇怪的万花筒。

最普通的是用地名，如四川的川剧、江苏的苏剧、广东的粤剧、黑龙江的龙江剧等，都是用省的简称或古称名剧种。浙江温州的瓯剧、广西南宁的邕剧、河北唐山的唐剧、江苏丹阳的丹剧等都是用地区、市或县的简称或古称名剧种。比较特殊的是仅仅流行于两个县的戏曲剧种，有的就把两个县名各取一字命名，例如流行于福建莆田、仙游的莆仙戏，流行于陕西郿县、户县的郿户戏。江西的东河戏、宁河戏则以水域而命名。

也有剧种以题材或剧中主角而命名的，如安徽南部专演目连救母故事的目连戏和专演关羽故事的夫子戏；福建的高甲戏在发展过程中，有一时期以演全本《大名府》而闻名，当时被称为宋江戏。

广西的师公戏、福建的和尚戏和江苏南通的僮子戏，都是以演唱者的社会身份命名的。

用伴奏的乐器命名也比较普遍，如秦腔原称陕西梆子，晋剧原称山西梆子，蒲剧原称蒲州梆子，豫剧原称河南梆子，河北梆子和山东梆子则尚未改称。就是因为这些剧种都用枣木梆子按节拍，所以都称为梆子。

山东西南部的二夹弦，就是因为用四根弦伴奏，而每两根弦夹着弓上系的一股马尾，故名。有的地区就称四股弦。河北的丝弦

戏、山东的大弦子戏，也都是用伴奏乐器命名的。

还有，在酬神仪式中演的戏，或农村劳动和文娱生活中演的戏，往往即以酬神仪式、或劳动以及文娱的形式命名，如傩戏、法事戏、香火戏、采茶戏、花鼓戏、花灯戏等。芗剧在福建部分地区曾因采笋季节、劳动之余演唱此剧种而命名笋仔班。

福建南部和广东的潮汕，以及海陆丰地区，对用普通话演唱的剧种称正音戏，用方言演唱的剧种为白字戏。海南岛称普通话为军话，因此用普通话演唱的一种武戏，被称为军戏。

山东、江苏、安徽三省交界一带的拉魂腔，在唱法上有许多特点，流传到胶东的青岛等地，观众发现旦角唱下句尾音向上翻高八度，称这种唱法为“打冒”，称这种剧种为冒腔，后来改称茂腔。流传到即墨、莱阳等地后，改用四股弦伴奏，唱法上比较自由，有“顺口溜”的意味，称之为溜腔，后来改称柳腔。这都是根据唱法上的特点命名的。

至于拉魂腔这一剧种名称，一说本来就是指旦角唱下句尾音向上翻高八度而言，一说指对观众具有莫大的吸引力而言。

有以所唱曲牌名称名剧种的，如山西雁门关外的耍孩儿。曾以《孙安动本》一剧称著的山东柳子戏，也是由于所唱曲牌中有“柳子”而得名。

现在流行甚广的越剧在解放前曾被称为女子文戏，是用演员的性别命名，倒也别具一格。

以演员人数命名的也很多。如江西地区的部分采茶戏，最早是小生、小旦、小丑三个角色，所以被称为三角班或三角戏。福建的梨园戏初期也只有七个角色，因此名七子班。后来的高甲戏，因为是在梨园戏七个角色的基础上，再加两个武角，而被称为九角戏，后来又称戈甲戏，再谐音而读成高甲戏的。

以戏班设备情况而命名的也有，不过不多，解放前潮剧团规模很小，经常用竹囊挑服装道具巡回演出，被称为竹囊戏。有的地区的扁担戏也是如此得名。

在苏南的溧阳地区，辛亥革命前后，目连戏流行甚广，演出从

第一天太阳将下山时演到第二天东方日出，遂名之曰“两头红”，这也是绝无仅有的例子。

解放前，由于太行山的阻隔，山东、山西两省的语言、风俗距离很大，有地区偏见的人称山东人为侉子，称山西人为偺子。流行到山东西部的山西梆子，就被称为本地偺。因为这里面多少有些贬义，于是就改偺读作枣，就称为枣梆了。

有一种橘逾淮而为枳的情形，例如古老的影响深远的昆腔，现在一般称为昆曲或昆剧，流行到全国各地之后，就分别带上了地方的色彩，于是就在昆腔之上再加上现在这一流行地域的地名，以示区别。这样，就有了浙江的宁波昆腔、金华昆腔和温州昆腔、湖南的桂阳昆腔等等。河北高阳的昆腔在清末曾在宫廷演出，艺术质量上有所提高，影响有所扩大，于是后来不再称高阳昆腔，而称为北昆。以示和南曲可以相提并论之意。

广东的兴梅汉戏，现称广东汉剧，也是汉剧流行在广东梅县等地的一个支脉。当然，也有认为是赣剧或祁剧的支脉，但从未有人称之兴梅赣剧或广东祁剧。

出产名茶而名闻世界的婺源，原属安徽省，徽剧很发达，也很有特点。但现在的行政区域属江西，因此称为婺源徽剧。

像宁波昆曲、婺源徽剧这一类剧种名称，含义就比较复杂了，除了流行地域之外，也告诉了人们它的艺术特征。另一大类剧种名称就是与此大同小异的，如湖南花鼓戏、江西采茶戏、云南花灯戏，这是以省的范围的统称，分得更细一点，则如云南的昆明花灯戏、玉溪花灯戏，江西的高安采茶戏、景德镇采茶戏，湖南的长沙花鼓戏、零陵花鼓戏都是。

还有一种剧种名称曾经出现过，但是实际上是一种统称，或是可以说是尚在形成过程中。例如山东曾建立山东鲁剧院，下设柳子戏、吕戏、山东梆子三剧团，也曾研究探索兼采此三剧种之长而形成新剧种之可能性。有人误会鲁剧已经是一个新的剧种，那确是一种误会。

最后，我想说一说一个趋势，虽然在腔、曲、戏、剧这些称谓之

间并无高下之分，但是逐渐有一种倾向，就是都在向“剧”字看齐了。且不说河南梆子改为豫剧等这些人尽皆知的著名剧种吧，某些影响较小的也是如此，如常锡文戏之改为锡剧、倒七戏之改名庐剧等等都是。黄梅戏由于《天仙配》、《女驸马》、《牛郎织女》诸剧在海外也已广为流传，大概不会再改为黄梅剧了吧！

二

戏曲艺人有艺名，时代一长久，往往原来的姓名就没有人知道了，有的干脆就以艺名为正式姓名了。

戏曲艺人的艺名，比作家的笔名更为复杂，而异常丰富多彩。

譬如说，京剧演员盖叫天、盖春来、盖月楼是否都姓盖呢？一个也不姓盖。无非是说有雄心壮志，要赶上并超过谭叫天、李春来或杨月楼的意思。

再说京剧演员孙毓堃艺名小振庭，这是仰慕且宗法名武生俞振庭的意思。评剧演员李再雯艺名小白玉霜，这也从评剧前辈名演员白玉霜而来。沪剧老演员筱文滨的艺名，则从张文滨而来。他们既不姓筱也不姓小，这是大家都知道的。

和“筱”或“小”相类似的是“新”，例如京剧演员新艳秋、评剧演员新凤霞等等。

有的班社每一届毕业生都用统一的排行，例如京剧科班富连成就是这样的，马富禄、谭富英是一辈，马连良、刘连荣是一辈，叶盛兰、高盛麟是一辈，艾世菊、班世超又是一辈。后来有的京剧学校在教育制度上有不少革新，在艺名上也有用排行的，例如王金璐、沈金波是一届，黄正勤、陈正薇，又是一届。

这种情况在昆剧界也有，例如穆藕初在抗战前办的昆曲传习所，毕业生就都以传字排名，如昆剧《十五贯》中演况钟的周传瑛和演娄阿鼠的王传淞，以及经常和俞振飞同台演出的名丑华传浩，他们都是同时毕业的。

越剧界也有这种情况，解放前后范瑞娟、傅全香的东山越艺社

的学员，就都用东排名，诸如张东娟、张东珍等等。

以上所说的那些排行分辈式的艺名，倒确是名副其实的艺名，因为姓都是用原来的本姓，仅仅以第二个字排列罢了。

艺名有的就根据登台那一年的年龄，例如周信芳，七岁那年就开始了舞台生涯，故名七龄童，后来再改成麒麟童。绍剧《三打白骨精》的主要演员章氏兄弟，一个艺名六龄童，一个艺名七龄童。现在获得盛誉的绍剧《于谦》一剧中，演于谦一角的演员艺名是十三龄童。

有的艺名能给人一种深刻而形象化的印象，如清初山西梆子戏演员祁彩芬艺名水上飘，看了这三个字，仿佛看到了他的溜冰圆舞曲般灵活、轻松的形体动作，仿佛看到了他的功底十分深厚的跷功。山东五音戏艺人邓洪山艺名鲜樱桃，我们也仿佛可以想象他青年时代演出花旦时，那种娇羞的表情和甜润的歌喉。

川剧名丑刘成基，擅演《赠绨袍》诸剧，在艺术上达到很高的造诣，艺名当头棒，不知是何出典，笔者考证至今，未能得出结论。

也有的艺名仅流传于文艺界人士的口头，并非见之于文字，例如有人称湘剧老生徐绍清为湖南麒麟童。至于有人称评剧演员白玉霜为东方梅蕙丝，则又和西洋电影明星拉扯在一来了。

最后，谈一个最怪的艺名。辛亥革命前夕，满族人德克金曾任知县，因为不拘形迹，一个姓汪的人讥笑他，说他不配做官，只好去唱戏。德克金从此就弃官唱戏。自取艺名为汪笑侬，以为纪念。结果汪笑侬在艺术上痛下苦功，成了一位十分出名的表演艺术家。

土芭蕾——跷功

5月间，上海逸夫舞台的一次旦角专场，梅、程、荀、尚、张和筱（筱翠花于连泉）等流派的传人都登场献艺。

筱派的秦雪玲来自北京，扮演《拾玉镯》的孙玉姣，据说是筱派的陈永玲教出来的。秦雪玲用了舞台上久已绝迹的跷功，身段异常优美，真有婉若游龙、翩若惊鸿的风姿。

跷功是什么功？为什么久已绝迹于舞台？说来话长。清代乾隆四十四年（1779）、四十五年，秦腔艺人魏长生入京，以《滚楼》、《铁莲花》诸剧轰动了北京，成为使京腔、昆腔为之黯然失色的戏曲大红伶。

魏长生是男旦，但表现女性角色之细腻却具有种种创造性的技艺，他使用了跷功。即在足尖部位踩上木制的硬跷或布制的软跷，如此整个身体的重量不是靠脚底板撑持，而是由“跷”撑持。在这种特定情况之下，演员的腰肢就显得更为柔软婀娜，徐缓或快速的台步都能增加绰约的风姿。后来昆剧、京剧的旦角演员学跷功的不少，由于有人认为跷功是形容缠足的形象，属于封建糟粕，再加上练跷功很艰苦，苦不堪言，因此学的人愈来愈少。

建国初期，进行过澄清戏曲舞台形象的讨论，而跷功就是议题之一。当时我也用了布谷笔名在《大公报》（上海）、《戏曲报》（上海）写文章，反对跷功，北京和上海许多理论家都提出了类似的论点。实际上那时舞台上已没有跷功的表演了。

改革开放以后，文艺界思想大为解放，但从未有人正式提出恢复跷功的问题。

1993 年 4 月，我应邀赴台湾参加“海峡两岸传统戏曲座谈会”期间，蒙主办者的安排，到复兴剧校参观了半天。有一个京剧班级，全体学生正在练跷功，20 多位踩了跷的女同学一字排开，向参观者表示欢迎，并表演了若干身段和舞姿，使我大出意外。据说在台湾跷功一直未废止。

跷功是否可取？实在值得研究。

是不是表现缠足？恐怕也不一定。中国缠足一般认为始于五代，至今已有千年，何以宋元南戏与元杂剧没有跷功，到魏长生才有了呢？

跷功产生的年代恐怕大致和西方的芭蕾相近，可以说是一种土芭蕾。我们没有对跷功进行科学的改进，使之美化和发展，依旧停留在原始的简陋状态，而芭蕾则经西方舞蹈界不断精加工，成为世界性的高雅艺术了。

戏曲的唱和念白

古典戏曲的曲牌前后的排列顺序都有规定，什么情况之下，可以连续用同一曲牌，或相隔几个曲牌之后可以再用一次，都有相当严格的规定。

大概因为原来的曲牌不适合某些新的规定情景，所以往往截取两个不同的曲牌的前后各半，组成一个新的曲牌。如“画眉上海棠”，前面都是“画眉序”，后面三句就是“月上海棠”了。

某些曲牌，可以有赠句，即增加一句或两句。某些曲牌，可以作一定的简化，仿佛成了另一个曲牌。

曲牌排列的前后顺序，基本上也包括了序曲和尾声等性质的曲牌。虽然和交响乐的乐章是不同的一回事，组织也不似交响乐严密，但高低、起伏、强弱的交错衔接的原理是一样的。

每一句唱句的字数有规定，比规定多出来的字叫做衬字，明代的曲谱如《太和正音谱》、《九宫正始》等等，也只注明某个字要用平声或仄声、尖音或团音、开口或闭口等，并注明哪几句要押韵。到了清代乾隆嘉庆年间苏州的叶堂编了《纳书楹曲谱》，用工字、尺字等符号以记谱，其科学性准确性仍比不上简谱，当然更比不上五线谱了。近年来新出版的昆剧曲谱是上海文艺出版社的振飞曲谱，根据俞振飞所唱所听过的曲谱用简谱记录的。

京剧、秦腔、豫剧等剧种所用的唱腔模式，我们目前都称为“板腔体”。也就是某一种腔调，可以分成各种各样的板式，例如京剧，以唱“西皮”、“二黄”这两种腔调为主。“西皮”的基本旋律适合于表现慷慨激昂、活泼愉快或潇洒飘逸的感情，而又有导板、慢板、原

板、快板、散板之分。“二黄”的基本旋律适合于表现深沉苍凉或悲戚伤感的感情，而又有导板、慢板、原板、快板、散板之分。

用在一出戏之中其唱段不一定均为“二黄”或“西皮”，更不一定在原板之前先要有慢板，之后还要有快板；可以根据需要选用“西皮”、“二黄”以外的各种腔调。例如梅兰芳的《起解》，名妓苏三先唱二黄散板，继唱反二黄慢板，后来又唱西皮流水了。

各种从花鼓、花灯、采茶歌舞和滩黄发展起来的许多剧种，都是随意选用民间流行的民歌、小调，比起唱板腔体更为自由，演员可以有更多的自由发挥或创造。

戏曲的乐队人数本来很少，鼓师的鼓就兼有指挥的作用。一般有胡琴、琵琶、三弦、月琴、小锣、九音锣等等。昆剧演出时则以笛子的作用比较突出。现在逐步向大乐队发展，增用洋琴的不少，有的还用了大量的西洋乐器，比如京剧《智取威虎山》，在杨子荣上山打虎时还用了圆号。我觉得向大乐队发展不应该喧宾夺主。用西洋乐器更应谨慎，用得不当或更多，反而会破坏特定的气氛。戏曲里的说话，称之为“白”。本来需要很充沛的气力把每一个字准确地送到剧场的每个角落，从前戏曲班社流行一句行话：“千斤白口四两唱”，十分强调说话的重要性和难度之高。

说话的要求因内容不同而异，有的要求有抑扬顿挫的节奏，有的同时要求有雄辩的气势，如《四进士》的宋士杰，在公堂上的陈词，只有周信芳、马连良能够符合剧情的需要，符合宋士杰的身世和性格。别的演员都显得软弱，在气势不能压倒对方。类乎这一种说话，戏曲行话叫做“念”，近乎我们现在所说的“朗诵”。戏剧家洪深，出版过一本书叫《戏的念词与诗歌朗诵》，是这方面仅有的学术著作。现在戏曲界重视得很不够。

中国的语言相当复杂，那些唱词和说话用什么语言呢？

元代的杂剧不论在大都（今北京）或杭州演出，都用统一的语言，元代周德清把这些字的读音分门别类归纳为 19 部。写成一书，名《中原音韵》，既是北方生活用语的纪录，也是元代杂剧读音的依据。

昆剧等演唱南曲，不能演唱北曲用的《中原音韵》，另外有蒋孝、沈璟诸人的音韵学书籍作为依据。京剧等唱曲牌体的剧种、语音与元杂剧、昆剧都不相同，另外用的一套分韵法叫“十三辙”。也可以称京剧的语言为北京话或普通话，确是北方口头流行的语音。

花鼓戏、花灯戏、采茶戏等都用本地的方言。在大城市演出久了，不知不觉也在变化，乡音正在淡化之中，不过速度有快有慢而已。

书法与戏曲

书法与戏曲都是我国民族文化的瑰宝，在世界文化史上都有其独树一帜的鲜明的民族特色。研究中国艺术史论的专家似乎还没有发现这两者之间的密切关系。

作为一种艺术样式，必定要有其需反映的内容，或者说有其具体的题材，而书法与戏曲这两者往往是相互作为题材的。

中国戏曲的第一个高潮时期，元代的杂剧就有以书法艺术为题材的名作，马致远的《半夜雷轰荐福碑》，写穷途末路的张镐流落饶州荐福寺，长老怜其际遇，拟赠以颜真卿所书碑文之拓本，庶几一路温饱可以无虞，因颜碑原为极少外传之珍品也。不料是夜此碑竟遇雷轰，张镐绝望故而欲自尽，适范仲淹到饶州，乃携之进京。据说古代有"时来风送滕王阁，运去雷轰荐福碑"，比喻人之时运有佳有乖。此剧宣扬了宿命论的思想，无可讳言。但也反映了元代有关书法艺术的评价以及书法艺术的社会经济方面的某些实际情况。

颜真卿所书碑帖共有206种，其中有《妙喜寺碑》、《兴唐寺碑》等等，但并无《荐福寺碑》。此碑为他人所书，民间却传为颜真卿之手笔，可见颜真卿在元代名声之盛。长老所说："我收一千张纸、几锭墨，教小和尚打做法帖，卖一贯钱一张，往京师去，一路上做盘缠。"反映了寺院中的碑帖拓本成为商品的情况及其价格；都是弥可珍贵的材料。

清代在上海出了一位对书法题材有浓厚兴趣的剧作家，名曹锡黼，他有一部杂剧《四色石》，分四折，各写一个历史故事，倒有两

个是写书法家的。《序兰亭内史临波》铺叙了王羲之他们一批文士在兰亭修禊的全过程，也有曲水流觞的场面。作者费尽心机，将《兰亭序》原文巧为剪裁，改编为曲文，虽然近乎文字游戏，却是颇有难度的。

黄之隽的《四才子》，第一出为《饮中仙》，系以草圣张旭豪饮而纵笔书写狂草为题材，也反映了张旭从公孙大娘舞剑而有所领悟，于是书法艺术有了突飞猛进等等内容。

另有洪昇《四婵娟》，有一折是写著名女书法家卫茂漪的。

以戏曲为题材的书法名迹则以明代文徵明为代表。他曾以工楷写王实甫《西厢记》，曲文与《雍熙乐府》本全同，字亦娟秀。清末犹藏于无锡王氏。后与仇士洲所绘 20 帧西厢人物图合刊为《仇文合璧西厢记》。文徵明不仅书写戏曲作品，也写戏曲理论，昆曲音乐家魏良辅名著《南词引正》也是由于他的写本被张丑编入《真迹日录》而流传下来的。过去人们只知道他有《曲律》之作，而《南词引正》却比《曲律》详备得多了。

以上我只是提供了一些史实与史料，还没有从理论上作什么阐发，其实戏曲理论的崇尚本色，书法理论的重视取法"屋漏痕"与"墙壁拆"以及虫痕兽迹，也都有追求自然的一脉相通之处。

反对放爆竹的戏曲

前些时报纸上曾经有一次赞成放爆竹和反对放爆竹的讨论，公说公有理，婆说婆有理，各不相让。赞成放爆竹者认为这是由来已久的风俗习惯，为了表示欢乐兴奋，放放未尝不可。

其实，这种风俗习惯，早在半个世纪之前，亦即20世纪30年代时，农村和中小城市中的有识之士已经深知放爆竹的有害无益，而且在戏曲中加以暴露、批判了。甬剧传统剧目《天要落雨娘要嫁》，主要对寡妇再嫁表示同情和支持，同时对放爆竹进行了口诛笔伐。

故事写魏刚死后，其子明昌仍不好好上学，整天在外白相，殴打别人家小孩，弄得老师无法收留他，求他在自己家里读书。明昌如此又鬼混了三年，忽然无师自通，认为已经懂得做官三昧，于是大唱“只要捧上压下拍马屁，就可升官发财买田地”。家中老仆魏打算是个忠心耿耿的老人，他苦口婆心地劝明昌改邪归正，明昌不听，只顾放爆竹。剧本里是这样的：

（算下，明昌放鞭炮，算送饭取灯上而复下，明昌不吃饭，再放鞭炮，撞翻灯，失火）

明昌：勿对，屋里火着咧，救火呀！救火呀！……

何氏：（唱）魏家败在侬手里，拨侬放鞭炮烧干净。

后来何氏虽然改嫁了，结果却仍旧死在魏明昌手里。

我认为剧本十分可能是反映了真人真事，那时宁波肯定有放爆竹引起了大火灾的事情，否则他不会这样写。再说，不务正业的青少年特别喜欢放爆竹，用以摆阔，或者用爆竹为恶作剧，耍弄少

女少妇或老弱病残，使别人受惊受怕，他们以此为乐。当然今天赞成放爆竹的人决不是魏明昌之流，很可能各方面都无懈可击，仅仅对放爆竹特别爱好罢了。

话说回来，在那个半封建半殖民的社会里，放爆竹之风，较现在更盛，编唱词的老艺人却敢于如此写如此演，站到了时代的最前列。而今天是社会主义社会，从上而下都在提倡精神文明，希望人们生活得安定祥和，很多人却不能理直气壮地反对放爆竹，较半个世纪前那个老艺人差远了。

即使反对放爆竹，很多人也只是反对劣质爆竹，其实优质爆竹又何尝不引起火灾呢?

《天要落雨娘要嫁》直截了当地斥责魏明昌的放爆竹，根本不提那爆竹是优质的还是劣质的。这就反对得相当彻底。

打仗和演戏

一张谈《古代战争的打法》，引起了我极大的兴趣。

古代战争如何打法，他没有看见过，我也没有看见过。他觉得从戏台上可以找到一些遗迹或象征，我也表示同意，不过无论遗迹或象征都很有限。尤其是京剧、昆剧。

打仗，是严酷的生活真实，追奔逐北，马不停蹄，可直奔二三百里之遥。戏却只能在一块小小的舞台上演。战争最早用战车，也用马驾车，后来因为驾车欠方便，就用骑兵了。但战车和战马都不能上舞台。所以舞台上的打仗变成了简单的比武，甚至杂耍了。

因为舞台太小，双方对打了一阵子以后，只能各自来一个360度的自转，彼此有默契，同时开始以同样的速度转。如果真的打仗，敌人背向你时，你一刀砍去就杀了他，何必也这样团团转呢？打出手就更滑稽了，世界上从古以来哪有双脚双手都挥动起来，把敌人的武器同时挡回去的战争。因为功夫不易，舞蹈极美，打出手就保存下来了。

担心马上的将军双手要握武器，腾不出手来握马缰绳的说法，我认为只能说是个疑问，有待揭晓。恐怕古代的将军都有高超的马术，对于马的指挥和控制，都由两条腿包干承担了，手才能去打仗。

某些戏曲和古代的战争距离极近，的确能给人以启发。例如在山西省南部，迎神赛会时演的戏，他们也叫赛戏。他们演的《过五关斩六将》就和京剧等剧种完全不同。饰关公的演员骑着真马在一个十分简陋的土台上斩了一将之后，就冲下台去，表示乘胜前

进，参加庙会的人山人海的农民也跟在后面，如此跑了一二里路，又是一个简陋的土台，算是第二个关，关公再斩一将。戏就如此演下去。关公的唱和念都很少，开打也只是一阵了。全剧演完。虽然五个戏台相距可能十里之遥，但比舞台上的《过五关斩六将》时间仍短。

我以为这种赛戏里面的打仗可能比京戏里面的打仗要接近生活原型一些。

元人杂剧有《关云长千里独行》，我觉得有可能是文人或有文化的演员把庙会上的《过五关斩六将》加工而成的。

服装与戏装

经常听到学者专家，尤其历史学家对反映古代生活的绘画、戏剧、电影提出一些指责，认为用了 20 世纪的语言，只是穿戴是唐冠、宋服、元鞋等等。指责当然是有根据的，文艺界应该注意，少闹笑话。

但是，我认为历史学恐怕也应该包括戏剧史学，而从戏剧史学来看这个问题，另有其复杂的一面。

元明清以来，直到建国以前，演戏的班社只有极少数属于宫廷或高官，绝大部分在江湖闯荡。没有戏剧学院或戏曲学院毕业的编导和舞美还在其次，经济上都穷得开不了锅。直到 1953 年，我到山东菏泽调查柳子戏，他们每天演早、中、夜三场，每三天就换一个城市或乡镇，移动时，每一个演员推一辆鸡公车，自己的老婆、孩子、生活服装、戏装也都在这辆鸡公车上。演员身上有衣服披着，能演出就好，谁还有精神去管衣服是不是符合历史的真实情况呢！

即使在宫廷，在侯门相府，也不可能把戏装完全根据历史上各个时期的生活服装制作。因为那时人们的观念不一样，要求从戏曲接受些忠孝节义的想法自然有，决没有要求从演出中了解夏商周秦汉三国两晋……的衣食住行等知识也。这些班社可以从主人那里得到经济上的支持，把戏装弄得华丽一些，决不是弄得更科学一些。

我们现在有些电视台、戏剧院团可以请历史学家做顾问，古代无此先例。即使为优孟等人写《史记・滑稽列传》的司马迁、为《五代史》写《伶官传》的欧阳修，都没有担任过文艺演出的历史顾

问也。

当然，我决没有提倡乱穿衣服的意思。现在有的单位耗资数十万甚至数百万拍制电视或电影，有的还希望能在海外发行拷贝，的确应该审慎些。

我的主张也不难弄清楚，那就是把故事发生的时间空间的衣食住行的概貌先要了解，然后再根据观众欣赏习惯、经济条件等等决定取舍。

至于传统戏曲的舞台上所谓古装就是明装，首先是明代服装本来就吸取了历代服装的精粹，其次，清代的戏曲界保持这种风格而不改，可能也是怀念明代的民族思想的折光反映。

要绝对地区别服装与戏装不一定能做到。众所周知，马士英、阮大铖之流明末拥立福王为弘光帝于南京，一时之间来不及置办龙袍凤冠等等，就是用的阮大铖家戏班的戏装。这一史实，说明了生活服装在特定的情况之下就直接转换成戏装了。

如果以为这是绝无仅有的一例，那就错了。太平天国时，粤剧名演员李文茂起义称王，响应洪秀全，他当时的冠冕铠甲等等就全是用他这个粤剧戏班的。

作为一种文化现象，或把服装放在大文化范畴中去研究，自然是很有意义的一件事。服装与戏装仅仅是其中一个小小的课题而已。

半个多世纪以前，鲁迅先生写了《论魏晋风度与文章及药与酒之关系》，考证出晋人爱吃丹药求仙，皮肤极敏感，怕受刺激，所以衣服都宽袍大袖。这倒是从大文化范畴中观察而得的创见。由此可知，史学积累、文化积累越厚，服装研究更容易出丰硕的成果。

再谈服装与戏装

我在《服装与戏装》一文中，谈起有时候服装与戏装两者不易区别，其实仍是没有谈透。因为问题还有更复杂的一面，有时甚至服装、戏装、道具三者也不易区别呢！

这并不是我故作奇谈，事实确是如此。因为戏曲既然源于生活，生活又离不开衣食住行，而以"衣"为题材或主题的作品，演出时舞台上势必出现各式各样的衣服，例如《打龙袍》中的龙袍，《赠绨袍》中的绨袍，《九件衣》中的九件衣，等等。要说是服装不能说错，的确是服装，说是戏装也可以，因为和舞台上演员所穿戏装属于同一风格。至于说道具，也合理，因为有的衣服根本不穿也。舞台工作人员如有精密分工，这龙袍、绨袍和九件衣服应该归舞美负责呢，还是归道具负责呢？我没有向各剧团作过调查，恐怕不会那么统一的。

龙袍和绨袍只是一般的服装或戏装，至于《打芦花》一剧闵子骞所穿寒衣里面却是芦花。闵子骞母死，其父续娶李氏，又生一子，名闵华。一天，兄弟二人随父往公冶长家赴宴习礼，归途中，遇大风雪，闵子骞浑身打战，手指亦不能屈伸，驾车失控，至于倾侧。其父发怒，鞭打闵子骞，衣缝开裂，芦花蓬起。而检看闵华衣服，里面却是丝绵。闵父要休继母李氏，后来闵子骞反而为之说情，继母本人也悔悟了。这个故事宣扬了孝道，却还有点人情味，所以建国后绍剧、庐剧都曾加以改编演出。

庐剧《借罗衣》是丁玉兰的代表作，剧中二嫂子为了摆阔气，向王乾妈借了罗衣，向大姐姐借了金饰银器，又借了驴子，带了小叔

子回到娘家，百般夸耀之际，却被小叔子说穿帮了。全剧笑料丛生，令人捧腹。对旧社会的世态有所讽刺，娱乐性极强。

我看过川剧曾荣华、袁玉堃的《酒楼赛衣》，那是根据《今古奇观》的《蒋兴哥巧会珍珠衫》小说所改编的剧本的单折，两个人就是坐着对话，没有多少动作，基本上也不唱，那对话却一环扣一环，引人入胜。最妙的是那一件珍珠衫却始终没有在舞台上出现，但观众通过台上两个脚色的对话却有了深刻的印象。就这一个折子戏而言，既没有出现实物，当然不是服装，也不是戏装或道具，只是创造的悬念罢了。

古人的穿着，除了衣服之外，头上也带帽子，脚上也穿鞋子，所以古典戏曲以冠冕巾帽或靴鞋为主题甚至剧名的也不少。我最喜欢其中三个戏。《郭华买胭脂》的郭华竟将王月英的绣鞋吞入口中，以致窒息，几乎就此送掉性命，这种写法不知是意识流，还是浪漫主义的创作方法，作者的想象力实在丰富。川剧《一双鞋》用拟人化的手法写老虎请医生为母老虎接生，入情入理，最后还为医生平反冤案，被改编成木偶片之后，经常放映，孩子们对之兴趣始终不衰。《寇准背靴》的寇准要入地穴探人，怕靴子发出声响，就脱下而赤脚行走。再如《摘缨会》、《祭头巾》等也都有不落俗套的故事情节，真是美不胜收。

服装和戏曲的关系还不仅仅在这些方面，许多古典戏曲所唱南北曲的曲牌，如《皂罗袍》、《红袍袄》、《脱布衫》之类，如果寻根追源，里面又有不少掌故轶闻也。

陈妙常是道姑还是尼姑

高濂的《玉簪记》写陈妙常与潘必正的恋爱故事，为明代传奇中的佳作。解放后，川剧整理了全本，其中《秋江》一折，以水流湍急的川江为背景，山水人物，历历如绘。当年周企何饰艄公、陈书舫饰陈妙常，演来风趣诙谐，又充分发挥了四川方言的幽默特点。使这个剧目在川剧舞台上发出了耀目的光彩，其后各剧种竞相改编，并多次出国演出。

陈妙常究竟是尼姑还是道姑呢？这个问题说起来倒是怪复杂的。

据《古今女史》和《渔矶漫钞》，都说陈妙常是女贞观的女尼。有的人就说了：女贞观是道教的宫观，怎可以住尼姑呢？

读《红楼梦》第九十三回，有人在贾府门上贴了无头榜，上面写着："西贝草斤年纪轻，水月庵里管尼僧。一个男人多少女，窝娼聚赌是陶情。……"

下面贾政就问贾琏，查考过水月庵中的女尼女道姑没有？可见庵虽然是佛教的寺院，但信奉道教的道姑也可住在里面，看来她们宗教信仰不同还是"和平共处"的，南宋时的情况大概也相似的。

我的意思只是说明，女贞观中完全可以出现尼姑，但并不能认为陈妙常就是尼姑。

陈妙常确是道姑，有唱词可证："施礼展卷把神参，我心唯有苍天鉴，念几声天尊把心安，玉清、上清、太清三重天，……"

唱词里也有些词汇是用错了，例如"黄卷青灯"、"木鱼清磬"等，恐怕只能用于尼姑。

还有一个法号、道号的问题。道教徒往往把俗姓连在一起称呼，例如张天师、王道士之类；出家的佛教徒就都不带姓的，例如法本、法聪之类。《玉蜻蜓》里的尼姑叫作志贞，也不带姓。现在既然带了姓，当然是道教徒，这三个字是否未信奉道教前的名字呢？可能性也不大，妙常显然已经是道号了。

经常有些人在谈，说陈妙常本来是尼姑，因为道姑的服装比较美观些，再说尼姑要把头剃光，在舞台上形象不好，所以就作道姑装了。其实这些议论都是似是而非的。舞台上的服装完全可以比实际生活中的服装美化一些，乞丐的服装就是如此处理的。光头的问题更不存在，道姑固然可以挽发髻，但尼姑也可以戴帽子的，并不一定要把光头露在外面啊！

舞台上服装的裙子、袖子

每次看戏曲或舞蹈，我总发现美妙的舞姿往往在一定程度上要借助于服装，尤其要借助于裙子与袖子，使观众产生那种翩翩然的美感。

汉武帝时，李夫人有一次着裙而歌："仙乎仙乎！去故而就新，宁忘怀乎！？"后来，就把这一种式样的裙子称为留仙裙。

唐代白居易的诗中说："歌脸有情凝睇久，舞腰无力转裙迟。"也就是人旋转的速度慢下来，裙子就不迎风而飘了。杜牧有诗："拖裙事当年，郎教唱客前。"可见此裙甚长，否则不会拖在地上。

根据《宋史・乐志》，当时宫廷之中流行队舞，队舞也有各种形色，採莲队是坐在彩船中的，手中还要拿着莲花，着的一种舞裙叫作"晕裙"，大概是色彩很华丽的意思吧！

王融有一支散曲："轻裙中山丽，长袖邯郸妍。"说明轻裙和长袖是舞蹈时配套的服装。

我们现在所看到的戏曲，其中也不乏利用裙子恰到好处、把舞蹈表演得引人入胜的例子。

1979年暮春，我在杭州西湖断桥附近的一家剧场，看浙江婺剧团的《断桥》，白蛇、青蛇所穿着的，是和别的剧种基本相同的一种称之为"渔婆罩"的裙子，由于演员有十分深厚的功底，对剧情的理解也相当深刻，裙子就像演员身体的一个组成部分，舞得不仅美妙，而且达到了很高的难度，充分表达了白蛇、青蛇的思想感情。

我们经常看到的朝鲜族舞蹈的那种裙子，也是她们平时着的裙子，在中国古代可能很早就有了，据《续汉书・五行志》说："献帝

时，女子好为长裙，而上甚短”，我认为很可能就是类乎朝鲜族穿的那种裙子。假使不是，那么就是连衫裙之类的东西了。是否用于舞蹈，《续汉书》没有提起。

关于袖子，“长袖善舞”的成语流行最广，究竟长到什么尺寸，大家没有深究。刘敬叔《异苑》说：“曾有破舡，从汉海流，得衣衫，身如中国人，但两袖俱长三丈。”这是历史上最长之袖可无疑问。

汉高祖的戚夫人也是善舞的，《西京杂记》说她“能为翘袖折腰之舞”，翘袖是否长袖，就很难考证了。

在戏剧中，在袖子上耍些花招，也不限于女的优伶，有时男的优伶也是如此。据《宋史·韩侂胄传》：“朱熹奏其奸，侂胄怒，使优人峨冠阔袖，象大儒，戏于上前，熹遂去。”原来历史舞台上也出现过讽刺儒者的表演，倒是没有想到的。韩侂胄没有以法家自居，总算还有一点自知之明。

川剧的魅力

我曾在四川住过六年之久，始终没有跨进演出川剧的剧场一次。那时候，我对祖国戏曲的表演艺术存在着虚无主义的看法，认为除了昆剧之外，都不值得一顾。

建国以后，分配在戏曲改革工作的岗位上，始终定不下心来，想溜。使我定下心来，决心和戏曲结一个不解之缘的，却是离上海千里迢迢的川剧。

那是 1954 年的事，西南川剧院的各位表演艺术家在院长朱丹南同志率领之下，应陈毅市长的邀请，到上海来作短期演出。接待工作由华东戏曲研究院负责，我被指定负责宣传工作。

一开始，我仍有些想法，以为陈毅市长是四川人，他对川剧的爱好也许是乡情在起作用，也许是他在童年时代看川剧较多，所以产生了特殊的感情。川剧真的值得如此大肆宣传么？

我是带着一种疑惑的勉强的心情去组织宣传工作的，决定搞几次大规模的座谈会，据说巴金同志也答应参加座谈，我想这好理解，他也是四川人啊！我的一位助手是搞美术的姜大中同志，他分头约了赵延年、俞云阶诸位美术家来剧场速写，我当然也不反对。

等到戏一场一场看下来，我逐渐发现川剧有着无穷无尽的魅力，吸引着我，使我忘记了疲劳，也忘记了休息。

“够刺激”的东西美不胜收：陈书舫、周企何的《秋江》，没有任何布景却演出了川江的急湍和两岸如画的景物；阳友鹤的《阳告》使人恍临“月光如水照楼台”的夜色中，去回顾敫桂英的凄苦的身世；《彩楼记》中的吕蒙正是袁玉堃扮演的，不仅具有一定程度的

“辣”味，更多的是令人捧腹的川式的酸味了；全台只有他一个人从头到底，而且唱做并重的《周仁献嫂》也博得了高度的评价。此外，如刘成基、张德成、曾荣华、许倩云诸位的表演也都受到了热烈的欢迎。

西南川剧院诸位表演艺术家住在现已改名为华山饭店的乐义饭店，我们也住在那里，朝夕相处，成了好朋友。一次和名丑周企何同桌吃饭，我已吃饱，他劝我再添。我说：“你‘作文章’时，肚中无文章，做不出来，当然很苦。我肚子已满，再添添不进，也很苦。”他忍不住大笑，几乎喷饭。

还有一个小小的插曲，陈毅市长说小时候看过的《三瓶醋》，觉得很有趣，问他们能演否？后来川剧院的同志觉得没有认真修改过，公演也许不顶合适，于是我们组织了一次小规模的内部演出，陈毅市长也去看的。

川剧用四川方言，人们如果听得懂那一批现代革命题材话剧中夹用的四川方言，听川剧也没有问题。所不同的是川剧中的语言富有幽默感，有回味，令人难以忘怀。

川剧分别用昆腔、高腔、乱弹、胡琴、灯腔等五种声腔演唱，如《议剑·献剑》等，大都用昆腔唱，和我们的昆剧相近，高腔则以丰富多彩的帮腔见胜。

川剧的特技也极多，张德成当年演《柴市节》，文天祥就义时就把厚底靴踢向空中，高度要超越二层楼；刘成基演《赠绨袍》，一个筋斗就地翻过去，就把铺在地上的一件袍穿在身上了；曾荣华的《帝王珠》带着座椅从高翻下来仍旧坐在椅上……凡此种种，实在不胜枚举。

从虞姬舞剑谈宝剑

作为一个舞蹈观众，我所想到的问题，是很多的，比如说，和芭蕾舞相比较，我总觉得中国古典舞蹈，往往是在充分运用演员的躯体来表达、倾吐舞蹈语言的同时，还较多地借助于衣服和衫裙，至于水袖、鸾带等等，这些也可以说是衣服衫裙的补充或附件。这样，使舞蹈显得更丰富，语言显得更多样，所要表达的思想感情，就比较容易达到预期的深度和广度。

中国古典舞蹈，不仅较多地、恰到好处地运用水袖、鸾带等等，而且还较多地使用手帕、羽扇、宝剑等器物。

因此，我想提出这样一个问题：宝剑是一件武器么？

不加思索，我们立刻可以回答："宝剑是一件武器。"但是，我们如果联系一下《霸王别姬》中虞姬的剑舞，联系到《白蛇传》中的《盗草》和《断桥》，联系到古代的历史文献和诗词歌赋，那么，我们会发现宝剑不仅是武器，而且具有更多的涵义。

实际上，虞姬或青蛇、白蛇手里的宝剑，还是基本上作为武器来解释的，也起了武器的作用。我惊奇地发现：这一类舞蹈中，舞剑的角色都是女性，青蛇、白蛇即使是妖，也是女妖。

唐代大诗人杜甫写了名作《观公孙大娘弟子舞剑器行》，他在50年之间先后观看两次剑器舞，都留下了深刻的印象。一次是开元三年(715)，在河南郾城观公孙大娘表演；一次是大历二年(767)，在四川夔州观李十二娘表演。这种表演艺术达到了"㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光"神奇的境界。公孙大娘和李十二娘也都是女性。这里要补充

一点，“剑器”究竟是何物？也有人认为就是剑，也有人认为类似绸带一类的器物。尚无定论。

我总觉得宝剑掌握在女性的角色手中，可以而且应该较多地表演把宝剑挥舞自如、玩弄于掌股之上而轻易非凡的技巧，充分发挥宝剑的武器作用。

强调了这一点，决不等于说，表演者除了技巧之外，就没有或者不需要内在的、或者进入角色以后的思想感情了。即使青蛇、白蛇，她们在对待许仙、法海、鹤童时，剑的武器作用也不是相同的。

我们在《鸿门宴》中也看到了项庄舞剑，他“意在沛公”无关宏旨，但这剑舞得不多，原则上也不准备让人作为剑舞来欣赏的，只是交代一个不可缺少的情节而已。

相对地说，在古典舞蹈、古典戏曲中，由男性角色作为主要内容表演的剑舞，是较少而不常见的。

在这里，我要引证一下《史记・吴太伯世家》：

> 季札之初使，北过徐君。徐君好季札剑，口弗敢言。季札心知之，为使上国未献。还至徐，徐君已死，于是乃解其宝剑，系之徐君家树而去。

在当时，吴越文化没有齐鲁等地发达，季札到北方去是为了看看齐鲁等礼仪之邦的精神文明，引进一点，作为推动吴国文化发展的借鉴或动力。他为什么带了宝剑去呢？为什么一定要等到回程中，才把宝剑解下来，挂在徐君墓上呢？为什么不能早点给徐君呢？

我们应该知道，季札带的宝剑根本不是作武器使用的，而是一种礼节上不可缺少的装饰品，是服饰中不可缺少的装饰品，也可以说是服饰的组成部分。后来的《晋书》与《服志》记载得很明确：自天子至百官，无不佩剑。唐代大诗人王维反映宫廷生活的诗很多，其中描绘早期“花迎剑佩星初落，柳拂旌旗露未干”两句，不是脍炙人口么？古典名剧《西厢记》中，张生出场自报身世时，也有“书剑飘零”一句，他是佩着剑而游普救寺的。武器加装饰品，仍旧不能

概括宝剑这一器物的全部内涵。甚至可以说，还没有把最主要的内涵表达出来。

李白在写信给韩荆州作自我介绍时，曾说："庶青萍结缘，长价于薛卞之门。"这里，他把自己比作宝剑青萍，把韩荆州比作最识宝剑的韩烛。也就是通常的千里马和伯乐的这样一种关系的比喻。李白希望韩荆州能像薛烛赏识青萍剑一样赞识他李白。

同是这个李白，他在《行路难三首》诗中说："停杯投箸不能食，拔剑四顾心茫然。"虽然没有再把剑直接比拟自己，但"拔剑四顾"的动作，却确实是刻画内心的激动，为不能有所作为而极度苦闷，而渴望有朝一日能够乘风破浪以酬壮志。

假使我们把"拔剑四顾"理解成为李白要用宝剑去和仇人决斗，或上南山去劈刺猛虎，那当然是理解错了。

记得古人有诗，叫做"十年磨一剑"。诗人是不是真的花十年工夫去磨一把宝剑呢？当然不是。剑仍旧是意味着人，就是说经过十年的磨炼，艺术上得以再提高一步，就像宝剑更为锋利，它光芒更为夺目一般。

有不少民族思想比较强烈的文学家、政治家，在写诗填词的时候，也常常提到剑，譬如辛弃疾的《破阵子·为陈同父赋壮语以寄》（"醉里挑灯看剑，梦回吹角连营"）这篇作品，最后以"可怜白发生"作结。作者为不能在有生之年看到恢复中原而浩叹了。

由于我对宝剑之为物是如此理解，因此，认为在古典舞蹈中，事实上存在着两种风格的剑舞，以女性角色主演的比较写实，接近工笔画；以男性角色主演的比较抒情，接近写意画。这两种风格的形成并不是某一个舞蹈艺术家闭门造出来的，乃是中国古代的民族传统和精神文明孕育出来的。工笔画风格的剑舞，如舒巧所表演，我认为是很成功的，相对地说，写意画风格的剑舞，优秀的作品就少一些。

为了使剑舞能更丰富、提高，我希望舞蹈艺术家们思考一下："宝剑是一件武器么？"

元代已有“桃花扇”

纪念俞振飞百年诞辰时首演的名剧《桃花扇》，京昆合演，由郭启宏执笔。

此剧原著者为清代康熙年间之孔尚任。这是大家都知道的。

孔尚任为什么把这部借儿女之情、写兴亡之感的传奇定名《桃花扇》，剧中也有交代。因为李香君对侯方域一往情深，以身相许。马阮奸党迫她改嫁漕督田仰，她抵死不从，欲图自尽之际，血溅扇面。杨龙友原是名画家，就在扇面的血迹上再添加些许枝叶，画成桃花，乃成了一柄桃花扇。

这杨龙友原是两面派人物，当时秦淮旧院被骚扰得人仰马翻一片狼藉，他何以有此心情，我多年来为之困惑不解。

近读元代《塞鸿秋》曲：“腕冰消松却黄金钏，脂粉残淡了芙蓉面。紫霜毫蘸湿端溪砚，断肠词写在桃花扇……”

我这才知道元代已有桃花扇的称谓了，不过没有作为剧名罢了。那么，杨龙友也十分可能是受了李致远《塞鸿秋》的启发，才在溅了香君血迹的扇面上作画，孔尚任随即定为剧名，乃广泛流传了下来。

因为此剧“以女儿之情，写兴亡之感”，于是“桃花扇底送南朝”也成为名诗名句了。这意思也很明白，桃花扇的悲欢离合的故事虽然仅仅是南明弘光朝的一件无关大局的小事，但这是一个缩影，从中可以看出南明弘光小朝廷的腐败丑恶，其崩溃灭亡乃是必然的结局。

陕西蒲城张氏藏的明代脸谱

读《西安戏剧》选刊在陕西蒲城所发现的明代戏曲脸谱以及刘念兹、焦文彬及阎敏学、张新文诸位的文章，使我大开眼界，完全同意这是中国戏曲史上难得的珍贵文物这一评价。至于探索考证，我认为还只是一个开端，在视野上，不妨广阔一些，在方式方法上，不妨多样化一些，然后逐步得出比较可靠的论证。

这是明代的戏曲脸谱，和著名的戏曲家、也是文学家的康海有十分密切的关系，和秦腔的脸谱有传承关系，都可以肯定。但是要作出具体的绎述，显然还缺乏充分的根据。还牵涉到对残存的"年对山戏"的理解和上下文的考证问题。

焦文彬教授研究康海有年，已有不少成果，在一般情况之下，我当然相信他的分析。正因为我也偶尔涉足这一领域，所以稍稍有些保留。古人的名、字、号的用法既不同，但也没有十分明显的不可逾越的界限，这就替我们带来些许麻烦。例如李开先《对山康修撰传》、马理《对山先生墓志铭》，均为他人对康海之尊称，笔记小说载李梦阳向康海求救时亦有"对山救我"这句话，则康海自称时究用德涵抑对山，似为疑点。

又"年对山戏"之前，是否一定冠以正德或嘉靖以及年号之顺序数字也有广泛探讨余地。康海乡试、会试、殿试均有一大批年兄年弟，此处有无用"同年"之可能否？我认为不能排除，尤其是后续以"对山戏……"的字样。

至于康海写作《中山狼》杂剧动机为刺李梦阳之说，我是不同意的，我根据当时张治道、李开先、马理为康海所写碑传，崔铣、袁

袭为李梦阳所写碑传以及康海、李梦阳二人之诗文力证此一传说之荒诞不经。有长文《康海〈中山狼〉杂剧并非为讥刺李梦阳而作》，现已收入拙著《中国戏曲史钩沉》。此事固不能否定蒲城明代戏曲脸谱与康海之密切关系，但民间传说已将这两件漠不相关的事情扯在一起，刘、焦、阎、张诸文固未全部引述，但也迄未有一语对此事之是否属实表明态度，十分可能给读者带来一种默认民间传说为信史的错觉。现在含糊过去了。我认为还是说清楚为妥。

说成是秦腔脸谱，我也是有保留的。因为不仅当时还没有"秦腔"的名称，而且康海的杂剧《中山狼》是用《越调·斗鹌鹑》、《双调·新水令》等曲牌写作的，而不是板腔体的秦腔。因此是否要说成南戏的四大声腔之外，还有北曲的秦腔，并列为五大声腔。我觉得似乎不一定要这样提。

以上所谈丝毫没有对这一重要发现估计不足的意思，也没有对这四篇文章估计不足的意思，只是认为讨论、研究的深入进行必然会引起这些方面的思考。

我也充分注意到了刘念兹教授的文章在提法上都斟字酌句确切地掌握了分寸，也给了我启迪。这一批珍贵文物应为何命名呢？除已有的《明代康海秦腔脸谱》之外，不妨再提几种备选用，例如《蒲城张氏藏明代脸谱》等等，均可考虑，我个人认为冠以地名、收藏者的标题比较稳妥。再如明代赵琦美所藏杂剧现在人们习称《脉望馆古今杂剧》，脉望馆为赵琦美的藏书室也。这样称谓可以说已经约定俗成了。

当然，为有进一步发现，确为康海所绘，或确为秦腔所用，则再一次正名，未为迟也。

明代的独脚戏

独脚戏会串中演出的《十三个人叉马将》、《各地堂倌》等节目，有一个共同特点，便是艺人以能将各种方言学得惟妙惟肖取胜。

这种形式的独脚戏早已有之。

据我所知，元末明初时，余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔诸腔并起，到了嘉靖年间，昆腔由歌、舞、剧三者密切结合，逐渐形成中国戏曲艺术完整的表演体系，作为戏曲艺术形式之一的独脚戏也开始有了新的发展。

在万历年间，当时全国最大的城市北京曾经出现用"隔壁戏"形式表演的"独脚戏"。故事情节是：贩姜客人受了旅舍主人的骗，互相殴打而报告地方，和旅舍主妇有暧昧关系的皂隶乘机勒索。后来案解兵马司，兵马司又转解巡城御史，巡城御史在书办协助之下进行审鞫，最后才审明全部案情。

这一个节目实际上是方言滑稽的大会串，贩姜客人为安徽人，旅舍主人、主妇与皂隶为北京人，兵马司为福建人，巡城御史为江西人，书办为浙江人，都各自操本地的方言。论情节的复杂和方言的种类之多，都有和《十三个人叉马将》近似之处，而各有特点。

《野获编》和《顾曲杂言》的作者嘉兴人沈德符在北京时，和朋友们在东郊韦公庄一同听一个盲艺人表演了这个节目。后来他把经过详情写在一篇谈口技的文章《李近楼琵琶》之中，此文收进了《敝帚轩剩语》。

以戏代药

秦景明是明代上海的名医，不求功名，终其一生是布衣。他的诊断和用药都十分别致，往往能把绝症挽回过来，松江知府方谷城家里有人生病，也总是请他来医疗。

秦景明到中年以后，对戏曲的兴趣特别好，每逢到病家去，就把女演员带去演唱戏曲，借以使病人心情欢畅，病也真的往往因此而容易好转起来。

脚色研究资料的新发现

关于脚色起源的研究，解放以来是有一定成绩的，除了大家熟悉的陶宗仪的《南村辍耕录》、朱权的《太和正音谱》、焦循的《剧说》以外，还发掘了不少罕见的资料，但这种发掘还很难说是已经就全面的了，例如桃渡学者的《磨尘鉴》就是一直被人遗忘了的。

《磨尘鉴》虽然是一部传奇，但其中第三出《兴起》却是一部用对话形式所写的戏曲概论，谈了戏曲的社会作用以及曲牌名称的起源。关于生、旦、净、丑，作了如下的解释：

"生者，万物皆由他出，枝节毕从他引，是名生。"

这是说生是中国古典戏曲中最主要的脚色，或者说生角戏最多。这论点还勉强能站得住。又说：

"旦者，男扮女装，在欲明之际，分别男女不出，故曰旦。"

这说明了中国古典戏曲中女角基本上都是男演员扮的，而且演出往往在夜里或拂晓以前。最奇怪的是对于丑的解释，书中说：

"净本闹而雄壮，反名净，丑亦是反名。"

照这样说，当时的丑看来都是俊扮的了。

《磨尘鉴》中这些话是从唐明皇时的乐师黄幡绰口中说出来的，当然不能认为是反映唐代的情况，传奇作于明清之间，应该是明清之间某些剧种的情况。

传统的戏曲曲谱

我们现在所出版的戏曲曲谱都是用简谱记录的，有些还附上锣鼓的节奏等等，这是近数十年来的事；在以前都不是这样的，这中间有一个发展的过程。

现存最早的戏曲曲谱是朱元璋第17子朱权的《太和正音谱》，它抽取通行剧本中的片断，以每一个曲牌为单位，收了白朴《梧桐雨》第二折的《叫声》、马致远《岳阳楼》第一折的《忆王孙》等等，同时也收了不少不属于戏曲范围的散曲，而每一个字只注上平仄声，当时南曲、北曲的区分很严格，《太和正音谱》只收属于北曲的元明杂剧和散曲，没有收南曲，因为北曲没有入声字，所以旁边只分别注上平、上、去三种读音。

从明代万历年间到清代顺治、康熙之间，戏剧家编了大量曲谱，有吴江派领袖人物沈璟的《南九宫十三调曲谱》和传奇作者李玉的《北词广正谱》等等，现在有传本的也不少；李玉编订《北词广正谱》，充分运用了当时戏曲家的集体力量，《十五贯》作者朱素臣、《渔家乐》作者朱佐朝等都参加了这工作。

《南九宫十三调曲谱》是南曲曲谱，《北词广正谱》是北曲曲谱，他们的共同点是收录了更多的作品，并不以元代或元代作品为限，明初以来的作品也收了不少；虽仍以曲牌为单位，但同时详列了同一曲牌的许多种格式；比《太和正音谱》的显著改进是分别注出了正字衬字，有板眼。

以上所提到的一些曲谱，基本上只能作为剧作者的依据，要直接用来演唱还是不行的。到乾隆年间，详注工尺板眼的曲谱才开

始广为流行，其中最出名的一部便是叶堂的《纳书楹曲谱》，这一部书不再是以曲牌为单位，收了昆曲演唱的以及属于时调的折子戏300多出。另外附带收了王实甫《西厢记》和汤显祖“玉茗堂四梦”中的四部传奇。因为当时北曲的唱法已经基本上失传，所以《西厢记》虽然是北曲，叶堂的工尺谱却是把它南曲化了。这部曲谱虽然内容丰富，体例上也比较完整，但还是只有唱的部分，没有说白和动作。虽然如此，到现在为止，仍旧有它重大的参考价值。到了近代，王季烈等编《集成曲谱》，便采用有唱有白有头有尾的完整的剧本（折子戏），再加上工尺、板眼了。

现在《柳荫记》、《贵妃醉酒》等曲谱的出版，各方面都更为详备了，对于演员、作者以及业余戏曲爱好者来说，无疑提供了很有利的条件。

明末清初的上海剧坛

最近读到简社主人编次、淡生子校定、了然居士参阅、玉啸堂藏版的传奇《倒鸳鸯》，其中第三十七出《宦乞》中的小丑有下列一段说白：

> 不敢欺，我憎学生自小串戏，城中二十五班，班班少不得我；那香囊班，我做正生，琵琶班我做大净，麒麟班我做老外，连环班我做副末，浣纱班我做西施，金花班空了小旦，我就是那绿牡丹哩。这些朋友我也个个认得，乔四持的打鼓，金冲修的吹笛，汪□□的小锣，我憎学生的曲子原称上海四绝。如今与你们在此这个光景，又是绣襦班里我做小丑了，那绣襦里《打子》一出，学生自最得意的，待我做做看。

《倒鸳鸯》刻于清顺治庚寅年（1650），而这一段说白则是反映了明末清初上海剧坛的情况的。何以见得呢？《倒鸳鸯》关于上海是作了较多的描写的，而作者朱英（一名朱寄林，字树声）又是和上海最相近的松江府治所在地云间县人，他写这段说白决不会是没有资料依据的。

根据上述一段说白，我们可以知道：

一、当时上海城内的戏班相当多，而且都是以本班最擅长的剧目作为班名的，正因为《香囊记》、《琵琶记》、《连环记》、《浣纱记》、《绣襦记》等剧非常流行，所以才出现了这些戏班。

二、麒麟班的名称究竟从何而来尚难断定，可能是描写秦琼、尉迟恭等人的《麒麟阁》，也可能是描写韩世忠、梁红玉故事的《麒

麟阁》，二者必居其一。而这个戏也和《香囊记》等戏同样流行的。

三、金花班由《金花记》得名应该没有疑问，可见当时《金花记》也是流行剧目，但后来便失传了，甚至《曲海总目提要》都没有收进。直到《古本戏曲丛刊》影印了长乐郑氏所藏的钞本，我们才读到了这个剧本。

四、角色的称谓在文学剧本中和民间口语不尽一致，文学剧本中的净、外和生在民间口语中则为大净、老外、正生。而末与副末的区别也比较模糊。

五、从“上海四绝”的提法来看，当时对戏曲中的音乐伴奏的欣赏和重视可能是超过演唱的，至少是不低于演唱的，因此音乐伴奏人员的地位也不像清代中叶、末叶那样从属于演员，而是有他们自己的独立地位的。而乔四持、金冲修、汪□□确有其人也是毋庸怀疑的。

六、戏班与戏班之间演员的交流是经常的，甚至有人同时参加几个戏班演出的。

七、个别演员戏路很宽，既能演《浣纱记》的西施，又能演《琵琶记》的牛丞相，更能演其他剧中的小旦、正生、小丑、老外、副末等角色，几乎是所有的角色都演了。

以上七点是我个人的分析和推断，相信对于戏曲史的研究是有所裨益的。

乾隆时北京的曲艺和杂技

清代乾隆年间，北京也是戏曲活动的中心之一，但是有关的记载却不多。最近从蒋士铨的《忠雅堂诗集》中，读到了《京师乐府词》16 首，发现其中有好一些戏曲资料，十分值得重视。

《京师乐府词》中有一首《画眉杨》，说："小杨口技以艺名，喉中能作百鸟声。"看来这一杨姓口技艺人，以表演画眉鸟的声音最出色，故名《画眉杨》。他不仅能作百鸟声，而且表演出鸟类在各种活动中所发出特殊的声响，例如"鱼鹰掠水吹水鸣，鹦鹉嫌笼嗔索铃"之类，技巧的确是相当高的。

另一首《象声》，是记载在"帷五尺广七尺长，其高六尺角四方"的空间中，由一个艺人发出"相将儿女喁喁昵，衾枕主客剌剌喧，壶觞乡邻诟詈杂，鸡狗市肆嘲谑兼驰骧"等声响，并用各种方言相互问答。据说表演"雷轰炮击陆浑火"时，能创造出一种"万人惊喊，举国皆奔"的气氛，达到"听者股栗欲伏地"的效果。按其表演形式来说，属于口技的一种，也称为"隔壁戏"，但其表现能力较强，内容较丰富；尤其用各种方言相互问答嘲谑一点，更与现在的"独脚戏"和"滑稽"一脉相通。

《唱南词》一首的开头是"三弦掩仰平湖调，先唱滩头与提要"两句，也接触到了中国曲艺史一些重大的问题。1950 年冬天，我在浙江绍兴地区进行了平湖调的调查研究工作，却始终没有找到较早的文字记载，现在可以确定平湖调在乾隆年间已流传至北京了。这两句给我的另外一些启发是：平湖调、弹词、滩簧在当时的北京，都统称为"南词"。至于说"君不见杭州士女垂垂手，听词心动鸾皇

偶,父母之命礼经传,婚姻私订南词有”,则反映了曲艺在鼓励青年争取婚姻自由方面的作用。

再有,《弄盆子》所描写的就是现在还十分流行的《转碟》,从“竿衔尾,次第续,忽直忽弯随所使”来看,用以顶盆底的竿子是一根一根加上去而又衔接的。“以竿植地足挽之,双手合掌不肯持,回眸视盆尚旋转,宛若天龙献钵随禅师”,是说艺人能用脚顶住竿,使竿上的盆仍旋转不已。“竿人举趾飘惊鸿”,“旁人惊恐彼失笑”,则说明艺人表演时能够轻快矫捷而肌肉完全放松。

李文茂以前的广州剧坛

看了一些关于广东戏剧发展史的文章和书籍，觉得在李文茂起义以前的资料极少。我最近在上海发现一册署名绿天先生的手稿《粤游纪程》，并有松陵（今吴江）人李元龙雍正十一年（1733）所写的序文。从文章的语气来看，作者是苏州人，在广东做幕宾时写了这一本记载广东风土习俗的笔记。其中有《土优》一篇，对于清初的广州剧坛，提供了十分有价值的史料，全文如下：

> 广州府题扇桥，为梨园之薮，女优颇众，歌价倍于男优。桂林有独秀班，为元藩台所品题，以独秀峰得名，能昆腔苏白，与吴优相若。此外俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈。凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场。至半，悬亭午牌，诎然而止。掌灯再唱，为妇女计也。妇女日则任劳，夜则嬉游，其风使然。榴月朔，署中演剧，为郁林（玉林）土班，不广不昆，殊不耐听。探其曲本，止有《白兔》、《西厢》、《十五贯》，余（其余）俱不知是何故事也。内一优，乃吾苏之金阊也，来粤二十余年矣，犹能操吴音，颇动故乡之怆。

这一篇笔记中，作者流露了唯昆腔独尊而鄙视两广的方言和地方戏曲的偏见，文字也有不十分衔接和费解之处，但是，至少告诉了我们以下的几点情况。一、雍正年间，广州的题扇桥（此地到底是现在哪个地方，待考）是戏曲演唱活动的中心，女演员很多，票价高于男演员。观众之中妇女也很多，都是白天劳动、晚上来看夜戏的。二、广西的戏班经常到广州来流动演唱，桂林来的独秀班能

够用苏州语言演唱昆腔，而且水平和苏州的昆腔艺人不相上下。三、大多数的戏班不唱昆腔，而唱广腔。这一种广腔是高腔的形式，一人独唱而众人帮腔。从这里可以知道在西皮、二黄流传到广东而被粤剧吸收以前，粤剧全唱高腔，从地理上看，是江西弋阳腔转过去的。四、衙门中叫广西郁林的戏班来唱堂会，所唱的是郁林土生土长的或是郁林的地方色彩很浓厚的戏，这一剧种的风格，和昆腔以及当时的粤剧完全不同。所演剧目大部分为杂剧和传奇中所未见的题材。五、郁林的戏班不仅能唱元末明初就十分流行的古典剧目《白兔》、《西厢》，而且能唱清初苏州吴县人朱素臣编写的《十五贯》，可见《十五贯》在当时不仅流传得很广，而且流传得很快。

我正在查考这位作者绿天先生的姓名和生平，但是尚未有具体的结果，这个问题如能解决，可以对这一则记载，探索和研究出更多的情况来。

注：最近，据远东出版社编辑郑西海先生说，绿天先生为周庄的章腾龙。可惜我再要根据此材料进行追踪，已因年迈而力不从心了。但是，还是很感激郑先生的。

高拨子的流传与演变

陶铸同志在中南区戏剧会演开幕时的报告中，谈到京剧团去香港演出《杨门女将》时，有人反对唱“高拨子”，后来还是唱了。

高拨子是什么？高拨子是一种戏曲腔调，流传到现在已经有300多年历史了。

明末徽剧（当时称徽调或徽班）兼唱青阳腔、昆腔、吹腔和高拨子，一般认为这一种高拨子是陕西、甘肃的秦腔传到安徽桐城以后，结合当地的民间曲调“桐城歌”等演变而形成的，最早用弹拨乐器“火不思”伴奏，曲调则高亢而激昂。假使说高拨子的含义是用弹拨乐器伴奏的高亢的调子，那倒是合情合理的。

个别徽剧老艺人认为高拨子源出安徽南部的高淳，原系石臼湖中渔民所唱渔歌，根据不够充分，因为缺乏历史资料可供查考，同时“火不思”是波斯、阿刺伯所流行的古乐器，在明代以前，主要是西北地区有人使用，而渔歌不采用乡土乐器而用“火不思”伴奏的可能性是不存在的。

论音乐的旋律、风格，高拨子和秦腔的基本曲调则十分相近，和石臼湖的渔歌几乎没有什么共同之处。

由于徽剧、汉剧以及秦腔于清代乾隆年间在北京相互影响相互吸收而形成了京剧，从此，高拨子不仅是徽剧的主要腔调之一，同时也是京剧的主要腔调之一。

在徽剧中，唱高拨子的著名剧目有《徐策跑城》，用以表现徐策在城楼上看到寒山发来人马时又兴奋又惊喜的激动心情。京剧《徐策跑城》唱法和徽剧相同。

此外徽剧唱高拨子的剧目有《淤泥河》和《打龙蓬》，兼唱吹腔和高拨子的有《水淹七军》和《斩貂》。

以京剧而论，流行在北方的京剧受徽剧影响较小，高拨子也用得比较少，上海的京剧界受徽剧的影响较大，高拨子也用得比较多。周信芳、林树森以及前辈艺人王洪寿都擅长唱高拨子。

高拨子的板别有导板、原板、二六、回龙、摇板、散板等。

例如《徐策跑城》中，“忽听家院报一信”这四句是摇板，“忽然家院一听禀”这一句是导板，“老徐策我站城楼”这一大段是二六。例如《打龙蓬》中，“骂一声柴子耀柴世宗”这三句是回龙，“这江山他不让来你不坐”这一大段是散板。例如《淤泥河》中，“在腰边抽出了青锋宝剑”这一大段是原板。

从前的高拨子主要由正面人物的老外或老生唱，解放以后，新编的京剧剧目《杨门女将》和现代剧《黎明的河边》(上海新华京剧团演出)也采用了高拨子，角色已越出了老外、老生的范围，听来也还舒服。

对高拨子作了较成功的革新尝试的是京剧《红灯记》，作曲者把干念(朗诵)和高拨子组织在一起，使之产生了强烈的节奏感，用来表现日寇鸠山队长的阴险毒辣。在全剧中，反面人物鸠山几乎全部唱的高拨子，这是从来没有过的事。虽然说高拨子是徽剧、京剧的主要腔调，唱高拨子这一腔调的戏曲剧种却远不止徽剧和京剧。婺剧的浦江班和金华班有很多剧目唱高拨子。瓯剧有一部分剧目唱的所谓“萝卜子”，其旋律全同“高拨子”，我怀疑“萝卜子”是“高拨子”三字的讹传。锡剧有部分曲调用了高拨子。

流行于浙江的绍剧，以“二凡”和“三五七”为主要腔调，这“二凡”和高拨子也十分相近。

我相信，由于《红灯记》对高拨子所作革新尝试的成功，徽剧、婺剧、锡剧、瓯剧、绍剧完全有理由对本剧种所使用的高拨子进行各自的改革，使之在现代剧中，能具有更多种多样的表现能力。

潮剧历史发展的探索

听说，珠江电影制片厂的第一部戏曲艺术片是《闹开封》。《闹开封》是潮剧的著名传统剧目。由此，我想起潮剧的历史很值得研究。

解放前后，研究戏曲史的同志对潮剧的认识比较模糊，一般的说法是从皮影戏、木偶戏演变而来，或是汉剧传进潮汕后繁衍而形成，估计只有200年历史。

最近接触到一些介绍潮剧的文章，有些新的论点，说潮剧很可能是在明代正德前后产生的，以潮州的民间歌舞为基础，吸收了宋元南戏和弋阳腔的不少剧目与表演艺术。因此估计有400多年历史。

对于以上这两种不同的看法，我比较同意后面一种，并且有所补充：

大家知道，《陈三五娘》是潮剧的传统剧目，而现在所发现的最早的名版本《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》，是刊于明代万历年间的。书坊又在后面做一篇后记，说："《重刊荔镜记戏文》(计有105页)，因前本《荔枝记》，字多差讹，曲文减少，今将潮泉二部，增入颜臣勾栏诗词北曲，校正重刊。"这书名和后记帮助我们弄清楚了许多问题。看来早在万历以前，关于陈三五娘的传奇已经分别在潮州和泉州广泛流行了，这一种传奇剧本分别采用了潮州和泉州的语言，至于剧本的风格和演出的排场则是继承宋元南戏的。而万历刊本则是把潮州的演出本和泉州的演出本合并而成。

潮剧和皮影戏、木偶戏有无血缘关系则很难下结论，至于汉剧形成的年代恐怕在潮剧之后，而且汉剧基本上不演传奇，因此决不可能是汉剧进入潮汕一带以后而促使潮剧的形成和发展的。从演唱形式都采取高腔来看，从都以《珍珠记》为主要传统剧目来看，潮剧和弋阳腔的关系的确是十分密切的。

最近从李调元的《南越笔记》中发现了一则记载："潮人以土音唱南北曲者曰潮州戏，潮音似闽，多有声而无字，有一字而演为二三字者，其歌轻婉，闽广相半。"李调元是乾隆年间的进士，曾两次到广东任提学，是著名戏曲理论著作《雨村剧话》和《雨村曲话》的作者，并编写过川剧剧本，他是戏曲专家，对于潮剧的介绍和评价特别值得我们重视。他所说的"潮音似闽"，倒说明了万历本《荔镜记》是把潮州演出本和泉州演出本合并而成，在语言上确有可能，而"其歌轻婉"则是潮剧和现在福建南部的梨园戏的共同特点。

潮剧究竟有多少年历史呢？我看不会少于400年，而李调元的《南越笔记》则告诉了我们200年以前已经有"潮州戏"的名称了。

婺剧的“乱弹”和“滩簧”

浙江是宋元南戏和海盐腔、余姚腔、义乌腔等古代著名戏曲声腔的摇篮，元杂剧在南方演出的主要地区，大戏曲家高则诚、徐渭、洪昇诸人的故乡。这里戏曲遗产十分深厚丰富。婺剧，系融合昆腔、高腔、乱弹、徽戏、滩簧、时调而成，其剧目、音乐和表演艺术更为琳琅多彩。

浙江省婺剧团所演《双阳公主》、《三请梨花》、《碧玉簪》都唱“乱弹”，《下山》、《断桥》、《打郎屠》等折子戏都唱“滩簧”，这里就介绍一下婺剧中的“乱弹”和“滩簧”的渊源和特色。

乱弹的主要腔调是“二凡”和“三五七”，而又各分若干板路，一般地说，“二凡”比较高亢激越，“三五七”比较柔和细腻。

婺剧的乱弹包括四种：

原来东阳班所演唱的东阳乱弹，从旧绍兴府属的嵊县、诸暨等地传来，艺术风格粗犷质朴，擅长武戏。

原来浦江班所演唱的浦江乱弹，从旧绍兴府属的诸暨等地传来，最初在戏曲音乐上吸收了昆腔、高腔不少东西，后来又在各方面受了徽戏较多影响。

原来徽班所演唱的徽班乱弹，是徽班向东阳班、浦江班所吸收来的乱弹，语言音韵都带了较多的金华、兰溪的乡土色彩，受徽戏的影响较浦江乱弹更多些。

至于处州乱弹则是以丽水为演唱中心的一种徽班乱弹，在婺剧只占极小比重。而在旧名胡调班和剧中则占最大比重。温州乱弹则根本不属于婺剧，而属于瓯剧。

婺剧这四种乱弹都渊源于旧绍兴府属诸暨、嵊县等地的乱弹，也就是现在绍剧（绍兴乱弹）的组成部分——诸暨乱弹和嵊县乱弹。而婺剧这四种乱弹又以浦江乱弹为基调而逐渐融合为风格和谐统一的婺剧乱弹了。

弄清楚了这一演变经过，可以解决不少戏曲史上的疑难问题，有人认为婺剧的乱弹和梆子腔没有直接的血缘关系，而仅仅和徽戏有血缘关系，其实不然。不仅绍剧现在还保存着梆子腔剧种的主要伴奏乐器：枣木梆子、月琴。而从腔调来看，相近之处甚多，而“二凡”则显然来自秦腔，和《钵中莲》传奇中的“西秦腔二犯”应该是同一腔调，婺剧中的乱弹既来自绍剧，和秦腔当然有血缘关系，绍剧、婺剧中的“乱弹”一名词显然和秦腔的“西安乱弹”的“绍弹”是同一涵义。

至于婺剧乱弹和徽戏的关系当然也存在，但情况完全不同；虽然在婺剧中，乱弹受到过徽戏的影响，但乱弹并非徽戏所派生，而且徽戏受了乱弹更多影响。早期徽戏手抄本的《珍珠烈火旗》等剧中注明唱“二凡”的地方后来都改唱高拨子了，从这一情况判断，“二凡”十分可能早于高拨子。

而现在婺剧中，高拨子这一腔调，或划分于徽戏，或划分于乱弹，并不一致；但徽戏主要是指用二黄和西皮演唱的戏则完全一致。

浙江省各种乱弹所唱的“二凡”和“三五七”，在江西的赣剧中分别称为“浙调”和“浦江调”，来自浙江，或者更明确一些说来自绍剧，也无问题，假使乱弹先在江西生根滋长，赣剧决不会称“二凡”和“三五七”为“浙调”和“浦江调”的。

我们过去一直以为乱弹从西北到浙江沿海，一定是先经湖北、湖南、江西，而且在沿途各地都会留下显著的痕迹，这种想法看来失之于机械。

有人在找不到乱弹南来浙江的沿途踪迹之后，便作出浙江的乱弹和西北的乱弹没有关系的结论，那当然是错误的。

婺剧的滩簧除舞台演出外，还有曲艺形式也存在，主要是金华

滩簧和兰溪滩簧，曲调有慢板、紧板、弦索、引子、尾声等等。台词中夹白苏白。

江浙各地，如苏州、无锡、宁波、湖州、余姚、杭州、上海等地都有在当地民间音乐基础上发展起来的滩簧，现又发展成为苏剧、锡剧、甬剧、湖剧、姚剧、杭剧、沪剧等戏曲剧种，因此婺剧滩簧既然从本地曲艺发展而成，也很容易使人得出系从当地民间音乐基础上成长起来的结论。

其实苏滩的前滩（或作钱滩）和后滩（或作油滩）正好代表了滩簧的两种流派，前者是通俗化了的“昆曲”，演唱《断桥》、《下山》等传奇剧目，后者是用民歌民谣唱《扒垃圾》、《卖橄榄》等民间小戏，绝大部分的滩簧都属于后者。

婺剧滩簧用苏白演唱《断桥》、《下山》等剧目，而且以引子、尾声作曲调名，显然是通俗化了的“昆曲”，但何以在苏州和金华之间没有出现别的通俗化的昆曲呢？好像是不容易理解的。最近才了解到婺剧从苏滩吸收《断桥》、《下山》等还是近在 1935 年的事。苏剧老艺人朱筱峰、华和笙、舒湘骏曾忆述了当时的经过情况，发表在《苏剧研究资料》第二辑中。

至于以当地民歌民谣为基本唱腔的戏，在婺剧中也是有的，但不属于“滩簧”，而属于“时调”了。

研究了婺剧的“乱弹”和“滩簧”的渊源和演变，对于我们研究戏曲史有极深刻的启发，一切必须从实际出发，不能用统一的公式去套，而尤其要注意其中某些偶然的因素，更主要的是不能切断声腔与声腔、剧种与剧种、腔调与腔调之间的千丝万缕的联系，而局限在某一地区之内作研究。

婺剧中的其他组成部分也都有加以深入研究的价值，高腔的丰富尤其突出，保存了许多各剧种罕见的剧目，帮腔的形式很复杂，而其中的西吴高腔更被认为是义乌腔的遗音。

唱　春

在江南各地的中小城市和农村中，流行着一种朴素的农民说唱艺术，叫做“唱春”。其中尤以宜兴、金坛、溧阳三县交界的上黄镇，能“唱春”的农民特别多，唱的艺术也特别熟练，简直是“唱春”的窝子。

“唱春”是一种季节性的活动，按照农历的节气，在立春之前就开始了，春节前后是高潮，一直要过上元节才打住。“唱春”也叫“送春”，也就是说，说唱者把春天送到镇市或城市中来，送到每一个居民的家中来。

“唱春”的形式很简单，伴奏乐器也只有绰板和小锣，一个人自敲自唱，偶尔也有两个人轮唱或齐唱的，也仍旧各人自敲小锣。

题材必须是即景生情，见什么唱什么，同时却又要祝福或歌颂丰收及繁荣年景，因此，“唱春”的农民非有敏捷的口才和一定程度的文学素养不可。唱词则基本上是七字句，文才好的人能不用垫字，文才差的人就往往用许多垫字来勉强拼凑了。

“唱春”的曲调和“孟姜女调”有相似之处，但是较为轻松愉快，节奏也不像“孟姜女调”那样徐缓低沉，而是起伏较多，速度较快。

和欧洲古代的那些行吟诗人相近似，“唱春”者主要是表演他的歌唱，但也要求有所报酬。按照一般的风俗，“唱春”者如果在大门口唱了一段，主人未付报酬，那么可以一步一步进来，到屏门口唱，甚至到卧房门口唱，直到主人付给报酬为止。但“唱春”者从来不伸手接主人的钱币，而是用小锣翻转来接的居多。当主人把钱币掷在地上时，“唱春”者也能够把绰板轻轻地敲一下地上的铜元，

使它跳起来落进小锣里。

有亲友在故乡欢度春节以后回到上海，告诉我今年溧阳的春节特别闹忙，多年不见的“唱春”也都恢复了。我很希望“唱春”这一形式能够改革成为更健康的春节文娱活动，内容上也可以较多地反映新人新事。

滑稽与幽默

近年来人们在生活中笑逐颜开的时候比以往多。在文化娱乐的领域里，相声、滑稽戏和喜剧特别受到欢迎。天津电视台特别拍摄了系列喜剧小品《哈哈集》。

与此同时，研讨滑稽与笑、滑稽与幽默的文章也不断在报刊出现，这当然是学术界的可喜现象。

世俗有某种偏见，认为幽默是高级的，滑稽是低级的。偏见确实缺乏科学依据，应该纠正。但也绝不是做和事佬，说两者之间无分轩轾就解决了。

从司马迁《史记》的《滑稽列传》开始，"滑稽"正式载入史册，至今已有 2 000 多年。而"幽默"是一个音义兼译的外来语，据我记忆所及，抗战前英国文豪萧伯纳访华时才风行全国，林语堂他们也经常写作有关幽默的论述或介绍的文章。

如果因为"幽默"一词出现较迟，误认为古代的中国只流行滑稽，甚至明代的李开先、冯梦龙诸大家编纂的《一笑散》、《笑府》等等都是滑稽，那就大错特错了。

我总觉得把滑稽和幽默作对比、类比都是不合适的，因为它们不属于同一范畴。两者有时很难区分。中国第一个有关滑稽的记载是《滑稽列传》中的《优孟衣冠》。优孟因为已故丞相孙叔敖的儿子穷困不能维持生活，就穿了孙叔敖的衣冠去见楚王，行动举止和孙叔敖一模一样，楚王要拜优孟为丞相，优孟不肯，楚王问他为何推辞，他说做了丞相，子孙都要饿死的。引起楚王的反思，于是孙叔敖的儿子得到了生活上的照顾。这是滑稽吗？当然是最原版的

滑稽，那么是不是幽默呢？当然是含蕴不浅的幽默。

也许古代的例子太遥远了，我们就举近代、当代的例子。卓别林在《淘金记》中扮演的淘金者，因极度饥饿，昏花的眼光把他的淘金同伴看成为一只马上可以吃的大公鸡。其在另一部影片中他扮一个流水作业的工人，由于职业养成的惯性，见到别人身上的钮扣或乳头也想用工具对之进行操作。这一些片断，使人笑声不止。谁能说究竟是滑稽还是幽默呢？相声大师侯宝林有一个讽刺不称职的外科医生的杰作，那位外科医生开刀之后总是有工具遗忘在内，因此还要再一次、再一次开刀。因此提到一个“妥善”的解决办法，即在创口上装上拉链，可以随时打开。这是滑稽还是幽默呢？至于让奶油浇了满头都是，面孔上沾满面粉等，我看既谈不上滑稽，也不是幽默，而是有意制造的混乱，类乎闹剧的东西。

好莱坞电影中的劳来和哈代，20 世纪 30 年代中国电影中的韩兰根和刘继群，都是用一胖一瘦、一高一矮的对比手法，逗引观众发笑，可是说是滑稽，但他们有时也讲出颇为风趣幽默的语言。

假使一定要把滑稽和幽默作对比的话，我同意滑稽不一定低级，幽默不一定高于滑稽。我觉得所表达的主题思想并无高下之分，但是滑稽要求观众立刻就笑出声来，而且观众接受的面非常广泛。幽默要求观众慢慢地咀嚼体会，然后悟出道理，发出会心的微笑。也许有人说，这就是高下之分，我认为这是表露手法的不同风格，不能说是高下之分。

上海人对滑稽戏的艺术鉴识由来已久，他们有一句约定俗成的话，叫“冷面滑稽”，即指那种炉火纯青的滑稽演员，表演上毫不火爆，自己也不笑，全以冷隽取胜的意思。我认为“冷面滑稽”的境界已经十分接近幽默了。

话剧的民族化与方言

中华民族的优秀文化自有其深厚的积累与悠长的历史。在发展过程中，又不时吸收域外诸民族的文化作为营养，以丰富、壮大自己，因此中华民族的文化始终保存着原有的精粹，同时又保持了旺盛的生命力。

但是，正因为本身文化传统自成体系，对外来文化的吸收就不可能简单地移入，匆促的照搬，经常有一个复杂的曲折的历程。一个历史悠久人口众多的民族，其物质生活与精神生活都有某些惯性在起潜在的作用，一下子就接受从未接触过的这些方面的新的模式、新的概念，当然是相当困难的。尤其在改革开放以前，更是如此。

以上是就一般情况一般事物而言，话剧的传入中国也不例外。最早由李叔同在日本组织演出《巴黎茶花女》，接着王钟声又在上海组织春阳社，演出《黑奴吁天录》，因为既不唱，也不舞，于是名为“新剧”，这是 1907 年的事。“新剧”不像京剧、昆剧那样在唱念做打各方面都可供欣赏，不少剧目近乎言论激烈的化妆演说，在群众中缺乏吸引力，局面施展不开来。

“新剧”面临严峻的考验。当时“新剧”之所以在上海萌发幼苗，是由于上海是一个新兴的都会，思想界、文化界比较活跃，租界的存在固然处处感受到帝国主义、殖民主义的压力，封建势力与租界也有种种勾结与默契，但又是知识分子和工人最集中的地方，反帝反封建的力量也相当强大。一切新的风尚、新的事物比较容易接受，不像其他大城市，那时基本上还处于封建堡垒的状态。

另一方面，语言成了一个大问题，在开辟为租界之前，上海县的居民对普通话是陌生的。

随着工业、商业、服务业的繁荣，在很长的一段时间之内，每年都有大量移民进入上海。就其籍贯来区分，以浙江的宁波、绍兴，江苏的苏州、无锡、扬州、盐城，广东的广州、潮汕以及山东各州县的人为多。这些移民都说他们家乡的语言，于是他们家乡的地方戏曲诸如绍兴大班（现在的绍剧）、无锡的滩簧（现在的锡剧）、苏州滩簧（现在的苏剧）、广东戏（现在的粤剧）等剧种也随之进入上海，为他们提供文艺生活。在一起住久了，除了广东话之外，他们彼此基本上能够交流了，至少是能听得懂对方的话了。这些地方戏就这样扎下了根。但是，他们都不说普通话，而“新剧”的对话都用普通话，对这一大批市民来说，接受上都有一定的困难。

有些“新剧”从业人员在多方面进行民族化的尝试。那就是在题材的选取上尽可能找中国的历史故事或当代社会新闻，表演也相应地作了重大的改变，对地方戏的程式有所借鉴。对话原来照搬西方人的腔调，中国观众觉得与我们的实际生活距离甚远，于是逐步舍弃。最大的改变是方言的运用，例如军官警官都说山东话，阔太太交际花都说苏州话，洋行买办和翻译都说广东话，大老板大商贩都说宁波话，师爷文书算命先生都说绍兴话，理发师黄包车夫都说扬州话等等。这种职业与方言的对号入座也只有25％～40％的概率，而且也有人有些反感。但经过这一番改变，市民群众觉得和生活贴近多了，很快就呈现了某种转机。

应该承认，“新剧”的运用方言有一定的生活依据和社会基础，从某种意义上说，和京剧、昆剧等传统戏曲把剧中人物分成生、旦、净、末、丑等不同行当、不同角色有某些相似之处，那就是先把剧中人物分属于某一类型，而这一类型有其共性。然后在这一类人物的共性之中，再分析并把握其特定人物的个性，这是和西方戏剧完全不同的塑造人物的方法。《珍珠塔》、《张文祥刺马》、《啼笑姻缘》等剧目都为演员们提供了发挥方言才能的广阔天地。“新剧”得以开拓局面，争取得一批观众，并不是得之于偶然。

事物总是有两面性的，得失之间也有辩证的关系。把题材过多地局限于家庭伦理，那就无法反映当前重大的事件，因之时代感就相对淡薄。加之过多地借鉴戏曲，过多地使用方言，使“新剧”失去了“新”意，有时容易迁就小市民的趣味。民族化这一点固然有所反映，但有时也会流于庸俗化而不自觉。

十分值得深思的是“文明戏”这一名词蕴涵着微妙的演变。当初“新剧”的称谓，是戏剧工作者一伙圈内人的自我命名。但是，市民群众则谓之“文明戏”。当时凡是新的事物冠以“文明”两字的不少，如不用封建习俗的婚礼叫“文明结婚”，西式的手杖叫“文明棍”等等，应该说“文明戏”属于褒词。到后来，“新剧”的民族化露出某些庸俗苗头时，“文明戏”三个字不知不觉成为贬词了。1944 年，中国戏剧工作者在桂林举行西南剧展，欧阳予倩曾在一次报告会中说：“但因当时‘文明戏’之出现，此种迎合低级趣味之演出使新剧运动受到极深之阻碍。”这段话原文刊登在 3 月 7 日之《大公报》[①]，说得略有偏激之处，而且，“新剧”在未呈现低级趣味之前，也是被称为“文明戏”的。

尽管“文明戏”的含蕴有过微妙的演变，“文明戏”一词对市民群众来说，乃是“新剧”的同义语。从整部中国话剧史来看，“文明戏”是中国话剧的初级阶段，如果觉得政治气息太浓，或者可称之为中国话剧的最初形式。

话剧进入中国又是多渠道的、持续的。五四运动前后，胡适等人比较具体而相当详细地向中国文化界介绍了易卜生，演出也是忠实于原著而严肃认真的。随之，也出现了一批中国戏剧家（也有非专业的）所写的水平较高的话剧剧本。出之于留学英美的归国专家教授之手者颇多，如果从民族化的角度去要求，显然还有些欠缺。这种情况引起了美国戏剧界的注意。一位戏剧家在纽约出版的《戏剧艺术月刊》上发表了《中国的新剧场》一文，大声疾呼：“如要发展中国戏剧非得用中国的背景来表现中国的生活。”又说：“假使没有更稳固的基础而兢兢于贩运西洋戏剧形式，新戏剧之可能也就真没有日期了。”

这时，在美国专攻戏剧回国后先后在北京、南京执教的余上沅向国内戏剧界介绍了《戏剧艺术月刊》所提供的信息[2]。他自己也发表了类似的主张。他心目中的民族化的话剧究竟是怎样一种形式，并未有详细说明。但是，有些问题他说得比较明确。例如他说："即令有些作品也能媲美易卜生，这种运动，仍然是'易卜生运动'，决不是'国剧运动'。"还说："至于新剧，一般人还不曾完全脱去'文明戏'的习气。"[3]根据余上沅当时所发表的许多论文，我们可以认为，他把民族化的话剧称之为"国剧"，"仅贩运西洋戏剧形式"，不进而予以民族化的话，仍旧不是人们所期待的"国剧"。他认为，"文明戏"民族化的道路走错了，因此，也不符合他所称之为"国剧"的要求。

话剧的民族化问题既是理论问题，更是艺术实践问题。在大学戏剧系的课堂里，在大城市的剧场里，在戏剧刊物上，话剧民族化成为一个热点，引起了声势浩大的讨论，却仍旧得不出一个大家都能同意的结论。讨论仍在继续而分散地进行。

此时此刻，国内革命战争揭开了序幕，随后又是持续了八年的抗日战争，再接着是解放战争。这三次战争都是事关中华民族生死存亡的重大战斗，人民群众在运用民歌、曲艺、绘画等形式来教育自己、组织自己的同时，也运用了话剧这一新的艺术形式参加战斗。如中央苏区时代的《活捉张辉瓒》[4]，抗日战争前后的《放下你的鞭子》，以及建国后才完成的《万水千山》、《东进序曲》等等都是各个历史时期的话剧佳作。这是因为在战争年代迫切需要这些作品，即使在和平建设时期，也有用革命历史教育人民的任务。在这样一个大前提之下，无论当初是所谓"易卜生运动"者也好，"文明戏"圈内人也好，在业务上都有一定基础。他们有的参加中国共产党，有的在中国共产党统一战线领导下进行文化活动。他们编导演的取材于中国现实斗争的话剧，不可能再株守三一律之类的清规戒律，必然地要告别小市民的庸俗趣味，无论活报剧、街头剧、独幕剧、多幕剧，都自然而然地不知不觉地解决了民族化的问题。

尤其难能可贵的是，在解决话剧民族化问题的同时，他们并没

有把自己封闭在国门之内,外国的优秀剧作的演出与研究始终没有停止。国内革命战争年代中央苏区还演出过《黑奴吁天录》,抗战期间,《苏瓦洛夫元帅》、《前线》等剧在国统区演出,基本上是按当时的苏联版本处理的。而在上海,莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、莫里哀的《伪君子》等数十年来都保持了盛演不衰的势头。我们可以说,从那个时候开始,话剧就已经出现风格流派纷呈的局面了。

所谓风格流派纷呈,在上海以及长江三角洲一带,也包括剧目题材、表演艺术、舞台语言都与南国剧社、中旅剧团以及后来的若干剧团等演出团体有较大不同的被称为“文明戏”这一特殊的风格流派在内。“文明戏”[5]是不是话剧呢? 说是或不是都不完全准确。于是出现了“通俗话剧”[6]的提法。话剧工作者觉得这种提法不会玷污话剧的高洁,有区别比没有区别好。从事“通俗话剧”的人认为并没有被踢出话剧界,双方都暂时得到了安慰和心理上的平衡。

同时,在全国各地使用方言创作、演出,使话剧进一步民族化的努力似乎仍在分散地进行。在全国范围之内,用四川方言写作、演出的《抓壮丁》、《啷格办》等影响还是比较广泛的。与“文明戏”或“通俗话剧”的不同之处是使用单一的方言,而不是一台戏同时使用多种方言。演出之后,从未受到外界对他们在使用语言方面的批评和责难。

兼说多种方言的通俗话剧到建国初期还存在,最早有十个剧团,到1957年只剩下五个。共同的苦恼是剧目贫乏,表演上手法陈旧,继续在走下坡路。“通俗话剧”的提法虽暂时得到了各方面的认可,却经不起仔细地推敲,话剧界和观众都为之困惑:难道《放下你的鞭子》不通俗吗? 难道《妇女代表》、《你不能走那条路》不通俗吗? 事实证明,即使是以大都市上海为背景的《霓虹灯下的哨兵》,文化水平很低的工人农民也都能接受,都能欣赏啊! 如果把“通俗”作为“严肃”的反义词来理解也不行,话剧剧目并不全是正剧或悲剧,也有喜剧或讽刺小品。

有人认为通俗话剧与话剧的主要区别固然不止一端,但在风

格上区分确实不容易，比较明显的区别是通俗话剧同时兼说普通话与各地方言。因此，当1960年上海仅存的朝阳通俗话剧团划归上海人民艺术剧院编制时，被改称为方言话剧团⑦。1961年举行了一次规模相当大的“方言话剧传统剧目整理演出”，分别由应云卫、田驰、钱祖武等导演了《啼笑姻缘》、《张文祥刺马》、《黑奴恨》等一批本剧种的传统剧目。

上海人艺的方言话剧团受到了领导和整个戏剧界的关注，帮助他们排演了题材颇有新意的《三个母亲》等剧目，得到了一致好评，但并未能在根本上改变方言话剧走下坡路的趋势。这是由于方言话剧在舞台风格、表演手法等方面虽然有自己的特点，却处在腹背受敌的夹缝之中，至少是对观众两面不讨好。中青年喜欢欣赏正宗的话剧，老年观众呢？即使对方言有浓厚的兴趣，他们也转向滑稽戏剧场了。因为滑稽戏不仅兼用各地方言，而且表演上夸张，喜剧效果显著，吸引力大，中青年也觉得比方言话剧够刺激，所以方言话剧的观众仍旧继续在递减。这种局面艰苦地维持到“文化大革命”前夕。

“文革”结束，上海人艺恢复建制时，方言话剧本身编导演已后继无人，又缺少观众，没有恢复方言话剧团，完全在情理之中。那么，中国话剧的民族化与方言问题是否到此可以画上句号了呢？事实证明仍然不能。

首先是戏剧工作者解放了思想，写了大量现代革命斗争题材，过去不能写的毛泽东主席、周恩来总理、朱德元帅等一大批党、政、军领导人的光辉形象涌现于舞台，而且基本上都挑选了身材、外形、神态都酷似的演员。为了产生逼真的效果，这批特型演员的语言没有用一般的普通话，而是按他们在实际生活中所使用的方言作台词语言。反面人物中的蒋介石等等，也尽可能选择了外表酷似的特型演员及角色本人在实际生活中的方言。舞台上周总理这一角色说的是普通话，但也故意使之带有淮阴口音，蒋介石的谈吐谩骂全是道地的宁波话。对于话剧观众来说，这一切都很新鲜，果真产生了很好的效果，可以认为是民族化的一种尝试。这个问题

的得失，座谈会上、报刊上并没有展开讨论。好在因为是重大题材，使用方言时，尤其是正面人物、英雄人物使用方言时，尺寸把握得比较谨慎，没有作强度的夸张，应该说对人物的光辉形象并未造成伤害，也没有人认为是对推广普通话的一种障碍。但以后怎么办？现在舞台上、银幕上的邓小平也是说的家乡口音四川话。恐怕以后在相当长的一段时间之内要改变是困难的，这已经是一种定势了。最低限度，把选择特型演员作为首要任务时，不说方言是不行的。除非这位特型演员所扮演的角色本来就是说比较标准的普通话的。

另外一个完全出乎意料的情况是，10 年前在美国出现了英语、华语相互对话的双语话剧《喜福会》，而且产生了轰动效应，不仅拍了电影，而且在国内也排演了此剧。演出场次并不很多，但影响不小。粗看起来，《喜福会》是洋化而非民族化，结果却发生了多米诺骨牌似的连锁作用，双语话剧的出现成了多语话剧的前奏。举例来说，1992 年新加坡戏剧节上，李家耀演出的一个喜剧就同时使用了英语、普通话（新加坡称之为国语）、马来语、广东话、闽南话。1997 年，我在悉尼时，墨尔本的一个剧团在此演出了一个戏，名《侦探小说》，演员分别说英语、国语和广东话。即以这两个戏为例，就题材背景说，新加坡华人的确大部分都能听懂这五种语言，个别人能说这五种语言，而且说得十分流利。澳大利亚华人所用语言基本上也有类似情况。所以应该承认同时采用英语和中国普通话以及多种方言是有生活依据的，并非哗众取宠的手段。

作为一个 60 年的话剧老观众，我并不要求话剧理论家对方言可否作为民族化的手段这一点作出结论。但是，我希望对“文明戏”的衰落是否与使用方言有关以及话剧每一发展阶段使用方言的得失都作一番研究。我深信这种研究有着十分重大的意义，对我们未来的话剧应否使用方言、如何使用方言必将有指导和启发的作用。

注：

①《抗战时期桂林文化运动资料丛书》之一《西南剧展》上册，漓江出版社，1984年版，第125页。

②③《中国当代文学研究资料丛书》之一《余上沅研究专集》，上海交通大学出版社，1992年版，第54页、第94页。

④ 左莱、梁化群：《苏区“红色戏剧”史话》，文化艺术出版社，1987年版，第29页。

⑤ 在海南省，早期红军演的话剧，就称为“文明新戏”。见《苏区“红色戏剧”史话》，第15页。

⑥《通俗话剧的历史》，见《通俗话剧观摩演出说明书》（1957年1月）。

⑦《方言话剧传统剧目整理演出说明书》（1961年）末页。







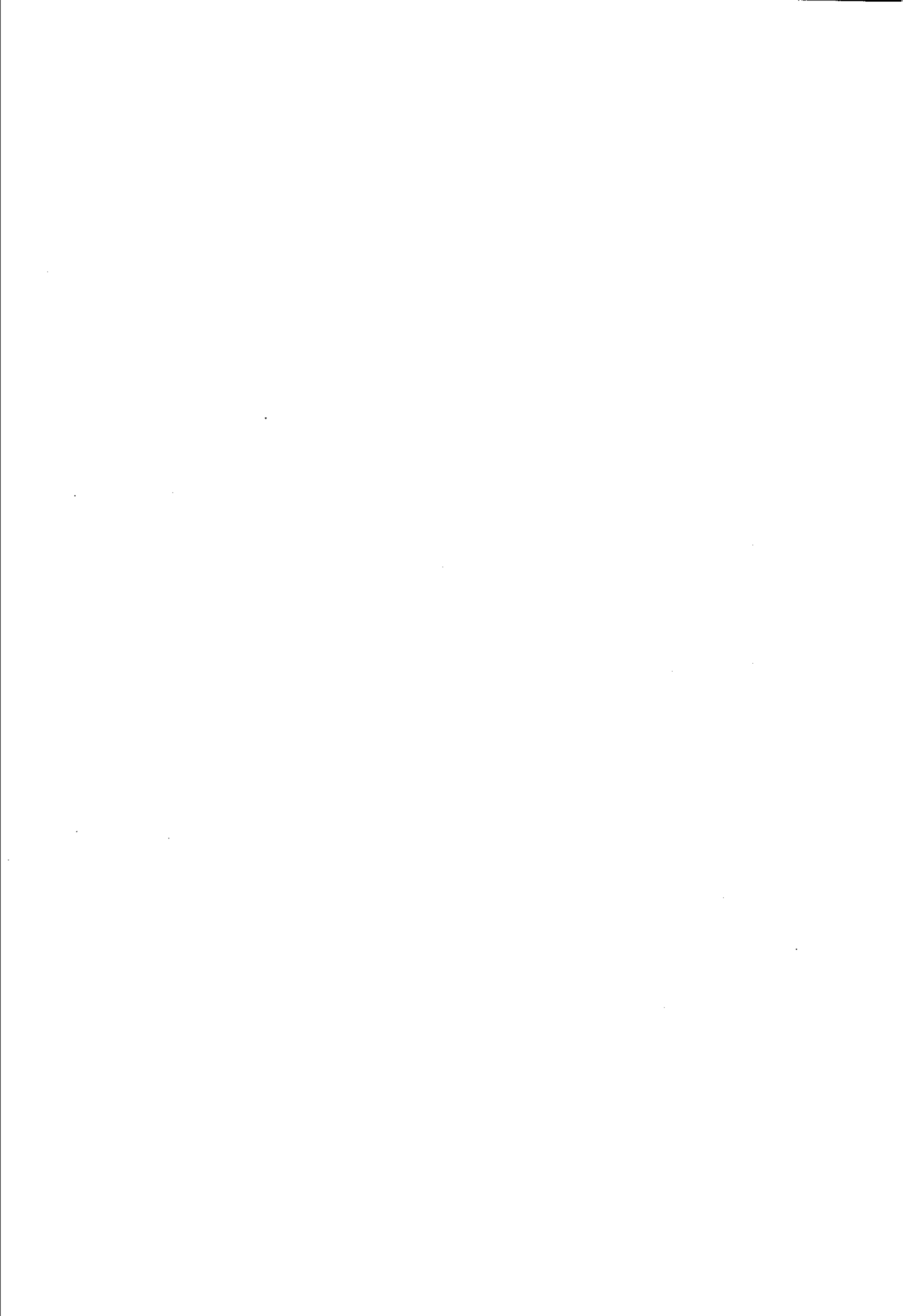






戏剧家轶事





陶宗仪与夏庭芝的深厚友谊

陶宗仪与夏庭芝是元末明初两个对戏曲深有研究的文学家，他们都以松江为活动中心，进行了戏曲资料的搜集整理工作。陶宗仪著有笔记《南村辍耕录》，其中有不少值得重视的戏曲史料；夏庭芝著有笔记《青楼集》，包括百余位戏曲、曲艺女艺人的小传，是我国最早的一部关于女艺人的专著。

陶宗仪并纂辑了一部丛书——《说郛》，把夏庭芝的《青楼集》也收录进去了。

由于现存《说郛》明代崇祯年间原刻本与清初顺治年间重印本均于《青楼集》书名之后，将作者署名为“元黄雪蓑”，因此有人说：“陶氏此本署题的谬误，实是由于卷首朱经序文内所用‘商颜黄公’的一个典故，便误认作者雪蓑是一个姓黄的人了。”陶宗仪是否知道“商颜黄公”这个典故？以他的渊博不可能不知道，即使不知道，他也决不致硬把雪蓑钓隐（或作雪蓑渔隐）派作姓黄，因为陶夏两个人本是交谊甚深的朋友。显然这是明代崇祯年间刻《说郛》时弄错的。

陶宗仪的《南村辍耕录》中有三则值得注意的记载：

《猴盗》整个故事是以“夏雪蓑云”开始的。

《解语杯》全文如下：

至正庚子秋七月九日，饮松江泗滨夏氏清樾堂上，酒半，折正开荷花，置小金卮于其中，命歌姬捧以行酒，客就姬取花，左手执枝，右手分开花瓣，以口就饮，其风致又过碧筒远甚，余

因名为“解语杯”，坐客咸曰然。

和雅雨堂本《封氏闻见记》夏庭芝跋文中，“至正辛丑上元日重观于泗北疑梦轩”一句可以联系起来研究，显然泗北、泗滨同是指泗泾之北，而清樾堂和疑梦轩也同是夏庭芝园林中的两座建筑。论时间先后，陶宗仪在清樾堂饮酒早于夏庭芝跋《封氏闻见记》一年。

据《录鬼簿续编》中夏庭芝小传，“杨廉夫其西宾也”，就是这位杨廉夫，曾经在友人家酒席上脱歌妓之鞋，“置酒杯其中，使坐客传饮，名曰鞋杯”。我怀疑这也是在夏家的事。

《书画楼》全文如下：

> 松江自来无大火灾，至正丙戌闰十月廿九日夜，普照寺西业制帽民姚不谨于火，延燎三千余家，重门邃馆，灵宫梵宇，悉为煨烬，而夏爱闲氏收藏古法书名画楼岿然独存，岂有神物护之耶！抑亦数耶！

此一记载，在夏庭芝跋《封氏闻见记》之后又20年。在跋文中，夏庭芝自称“煨烬之余，尚存残书数百卷”，20年之后，又“收藏古法书名画楼岿然独存”，其中颇有破绽，可能夏爱闲氏并非夏庭芝，也可能“文献故家”之夏庭芝重建了书画楼，关于此一问题，尚难下最后结论。

根据前面两则记载，已能充分说明陶宗仪与夏庭芝是交谊甚深的朋友。

此外孙楷第先生也曾在陶宗仪《南村诗集》中，发现了《与邵青谿、张林泉，会胡万山、夏雪蓑访陈孟刚》七言排律，这是陶、夏二人为知交的另一证据。

总之说陶宗仪误认《青楼集》作者姓黄的根据是没有的，这一判断是错误的。

明确了陶宗仪与夏庭芝是交谊甚深的朋友，附带也解决了另一个悬案，陶宗仪的《南村辍耕录》有《珠帘秀》、《顺时秀》、《连枝秀》等三则关于元代女艺人的记载，和夏庭芝《青楼集》中的《珠帘秀》、《顺时秀》、《连枝秀》这三则记载有不少相同之处，也有不同之

处。以《珠帘秀》一则而论，《青楼集》中载明她所演角色有“驾头、花旦、软末泥等”，并以“至今后辈以朱娘娘称之者”作结，为《南村辍耕录》所无，冯海粟赠与珠帘秀之《鹧鸪天》曲，两书语句亦有出入。《顺时秀》一则两书不同之处较少。《连枝秀》一则，《南村辍耕录》中引了陆宅之为连枝秀化缘造庵造疏全文，《青楼集》仅摘引了四句。因此《南村辍耕录》似乎有抄袭《青楼集》之处，《青楼集》也似乎有抄袭《南村辍耕录》之处，究竟如何，一直弄不大清楚。现在可以知道两书之间并无相互抄袭的问题，陶宗仪与夏庭芝常在一起饮酒、吟诗，关于珠帘秀、顺时秀、连枝秀这三个女艺人，他们的见闻大致相同，写出来的书面材料自然也大致相同，但是毕竟分别出于两个人的手笔，文字难免有出入，详略之处也各有不同了。

马致远有了《全集》校注本

关、马、郑、白，世称元曲四大家，可谓约定俗成，已经得到了普遍的认同。历来评论家对郑德辉不无微词，对马致远则均甚重视，而且有相当高的评价。

建国以来，有关四大家的论著，关汉卿最多，其次即推马致远，尤其对其剧曲《汉宫秋》、散曲《天净沙·秋思》，评价之高较明、清两代有过之而无不及。在这种情况之下，却没有人编校一本《马致远全集》，确是难以想象的。这样，对于马致远的研究工作的深入开展，自然很不利。

傅丽英、马恒君的《马致远全集校注》2002 年 1 月由语文出版社出版，填补了早就应该填补的空白，我为之十分高兴。

校勘、注释、评论，对古籍研究者来说，都是艰巨的工作。这三项工作，并无轻重可分。而在目前，从事评论者最多，注释者次之，从事校勘者少得可怜。这是因为校勘工作要花大功夫、死功夫，无论你水平多高，智商多高，均无法一蹴而成。校勘工作的成果很难用数字或篇幅来说明，很费力而不讨好。在学风倾向实用主义的气候之下，出版此书，我对校注者和出版者表示钦佩。

马致远的剧曲、散曲散见于元明两代各种选辑本中，版本品种则绝没有《五经》那么繁多，也没有《红楼梦》版本那么复杂，因为批点本、抄本的问题可以说基本上是不存在的，但是校勘工作依旧有沉重的分量，绝不轻松。傅丽英、马恒君两位付出的劳动，我们不能低估。

今存元杂剧的选本有《元曲选》、《元刊杂剧三十种》、《柳枝

集》、《酹江集》、《古名家杂剧》、《脉望馆钞校本古今杂剧》等多种，而校勘者并没有满足于此，他们更广泛追寻异文，作出比较，从中择善而从。《汉宫秋》第三折〔梅花酒〕："……草已添黄，兔早迎霜……"大部分刊本为"……草已添黄，色早迎霜……"现在是根据《雍熙乐府》、《词林摘艳》改的。为什么做出这样的选择，他们作了说明："迎霜，指白色。迎霜兔是元人习用的一个词。"这就很有说服力了。

再说，他们的校勘并没有限于唱词和宾白，也注意到了"题目"和"正名"。元杂剧之体例在结尾时用两句或四句以概括全剧故事情节。因为用两句较简明扼要，用四句则内涵丰富，很难说有优劣之分。马致远所作杂剧《汉宫秋》、《青衫泪》等为两句，《陈抟高卧》为四句，《岳阳楼》之题目、正名有异文，校勘者采用的是：

题目　郭上灶双赴灵虚殿　正名　吕洞宾三醉岳阳楼

但提出《古名家杂剧》等版本结尾为：

题目　徐神翁斜缆钓鱼舟　汉钟离翻作抱官囚

正名　郭上灶双赴灵虚殿　吕洞宾三醉岳阳楼

我举以上二例，说此书校勘工作是相当认真细致的。

再谈注释问题。半个世纪以来，古典戏曲的注释本仅有《关汉卿全集》、《西厢记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》比较经得起推敲，确有释疑解困之用，余外的大都没有花多少苦功。此书将校勘与注释结合得很好。《陈抟高卧》第三折〔雁儿落〕："曾道你官封一字王，位列头厅相。那里是有官的我预知，也则是你没眼的天将降。"这"天将降"，在许多版本中都作"天将傍"，他们遵循《元曲选》等版本改正之，即注出《孟子·告子下》："天之将降大任于斯人也……"这样就把曲文的意思弄明白了，就是说天将降大任于郑恩。否则的话，"天将傍"，意思很不明确，也可以说无法讲通的。

如《双调·湘妃怨》〔和卢疏斋〈西湖〉〕所注"五陵儿"、"笑王维作画师"等注释，详略均恰到好处。

最后谈几点意见供参考。

校注者的《前言》主要谈治学态度、工作方法。《后记》交代出书过程，属于事务性的交涉以及一切人际往来，泾渭分明、一目了然。但既是全集，《前言》“杂剧部分选校了……”的提法很不妥，给人的印象似乎马致远的杂剧并未全收。

校勘部分许多条目没有说明取舍的原因，我认为部分条目作了说明还不够，应对异文取舍的原因都作出说明，不仅对读者有极大的帮助，对校注者本人也是有益的。

注释部分也偶有繁简失衡之处。《孟子》、《四史》、李白、白居易、苏东坡的诗文，引几句就可以了，不必引得太多太长。释〔寿阳曲二十三首〕“思今日，想去年，依旧绿杨庭院”一句，引唐·孟棨《本事诗》，把传说中崔护那首“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面只今何处去，桃花依旧笑春风”全部引用，毫无必要。

此外，还有些错别字，如“塞鸿秋”误作“寒鸿秋”、“何元朗”误作“何元郎”等等，均应改正。

当然，总的说来，《马致远全集校注》确是一部研读马致远的必备好书，几种附录均有较高的学术价值。我所谈意见不一定能够成立，即使有的说在点子上，也无损此书之光辉。白璧微瑕，总是难免的。

珠帘秀的作品和她的知心朋友

话剧和粤剧电影艺术片《关汉卿》中都有朱廉秀（珠帘秀）和关汉卿相互爱慕的情节，原作者田汉同志虚构得很巧妙，而且也多少有一点依据，我们知道关汉卿曾写散曲赠珠帘秀，他们二人不仅相识，并且有着较深厚的友谊。

从现有资料来看，和珠帘秀友谊最深厚的不是关汉卿，而是卢疏斋。也就是钟嗣成《录鬼簿》在“前辈已死名公、有乐行于世者”项下所列的卢疏斋学士。

卢疏斋是元代一个出名的文学家，名挚，字处道，一字莘老，涿郡人。至元五年(1268)进士。担任过河南路总管、江东道廉访使等高级官职。晚年调京，任翰林学士，死在承旨任上。卢挚的诗文都负有盛名，和姚燧合称“姚卢”，或和刘因合称“卢刘”，著有《疏斋集》。

卢挚写过一支《别珠帘秀》的[寿阳曲]：

> 才欢悦。早间别。痛煞俺好难割舍。画船儿载将春去也。空留下半江明月。

关汉卿、冯海粟他们为珠帘秀所写的散曲有一个共同点，便是往往在珠帘秀这个艺名上做文章，或者描绘珠帘秀稍微有点伛偻的形体之美，而卢挚的《别珠帘秀》却流露了相见恨晚离别匆匆的难解难分的情绪，并表示了无限惋惜和怅惘。

珠帘秀有没有写过酬答关汉卿、冯海粟他们的曲子，现在难以断言，但是并无一支流传至今则是事实，今存珠帘秀唯一的作品便

是酬答卢疏斋的《答前曲》：

> 山无数。烟万缕。憔悴煞玉堂人物。倚篷窗一身儿活受苦。恨不得随大江东去！

在曲中，珠帘秀倾吐了一个女艺人在当时社会中所感受到的深切苦楚，很显然把卢挚看成了最知心的知己人物，并且表示了有着和卢挚生活在一起的愿望。

从这两支曲子来看，珠帘秀和卢挚决不是泛泛之交，而是有着十分亲密的关系。

元人杨朝英编辑散曲集《朝野新声太平乐府》时，把卢挚和珠帘秀相互酬答的这两支曲子都收录了，所以我们现在还能读到。

我们介绍珠帘秀和卢挚的关系，是从文学史和戏曲史的角度提供一些有关珠帘秀的资料；至于田汉同志在《关汉卿》剧中所虚构的关汉卿和珠帘秀的相互爱慕的关系当然是可以的，而且也是十分成功的。

高则诚的墓碑

《琵琶记》作者高则诚的生平事略，国内戏曲专家最有研究的是钱南扬先生，他的《琵琶记作者高明传》所涉及的史料十分丰富。

这部传记关于高则诚的坟墓也提到了，所引用的原始资料是陈挺《观则诚先生遗丘诗》和《嘉庆瑞安志》。从这些文献来查考，我们知道高则诚病死于宁海以后，后来被安葬在故乡瑞安柏树桥南岸的。

我对高则诚的史料也进行过挖掘工作，没有多少新的收获，却发现了高则诚的墓碑曾引起一场纠纷；据都穆的《都公谭纂》所载："温州瑞安县有元进士高明则诚墓，上有穹碑。宣德间，黄少保淮锯其半，作家墓碑。高有裔孙，出语黄曰：'公锯去碑何太薄耶！'黄曰：'足矣'。乃曰：'吾恐后人复来锯公碑耳'。黄惭无以对。"

虽然都穆和黄淮相距三四十年，这记载却相当可靠的，因为宣德二年(1427)时，身为户部尚书的黄淮确曾因父丧而回故乡瑞安，宣德皇帝还特地在太液池设宴饯别，看来黄淮父亲的墓碑，便是以高则诚墓碑的后半截而锯成的。

我希望钱南扬先生增订旧作时，能把《都公谭纂》中的一则也收进去，就更完备了。

周全的指挥棒

明代嘉靖年间出现了一个负有盛名的音乐家，名叫周全，徐州人。

周全有一次在市上歌唱，声入云霄，而且抑扬顿挫，十分富于节奏感。一个病在床上多年的老商人听了欣喜若狂，把生平积蓄献给周全，以表示敬意。

周全教授了两个生徒，名叫徐锁、王明，都很出色。他的教唱方法很别致，除了能根据生徒的生理条件使之充分发挥特长之外，值得特别提出来一谈的是所用的指挥棒乃是一炷香。

在世界音乐史上，就没有用香作指挥棒的记载，周全如何指挥呢？他教生徒总是在黑夜里，和生徒面对面站着，用一炷点着的香捏在手里，生徒起唱、翻高、翻低、转折、拖长、停顿等等，完全看周全手里那一炷香的上下、左右、快慢等移动情况而变化。

有人问周全：为什么不用口说？周全认为口说容易使听的人分心，影响注意力。用香反而方便，比口说更具体。在一片漆黑之中，只有香这么一点儿火星，学唱的人可以很清楚地看到。师徒之间通过香而交流，香成了无声的语言。

魏良辅寄寓的“娄东”在何处

读了《戏曲艺术》上《平阳曲史浅探》一文(1983年第1期),觉得作者孙远惠同志对山西地区古代戏曲流行情况的探索花了不少功夫。

作者引了王世贞、沈宠绥、王骥德诸人著作,证明元曲以弦索伴奏,基本上也站得住。

但是作者引述沈宠绥《度曲须知》中的“至北曲之被弦索,向来盛自娄东……”数语时,将“娄东”注释如下:

> 当为春秋时北狄之国——娄烦的北部。即今山西娄烦、保德、岢岚一带的东部。

却是完全弄错了。何以证明呢?作者既然引的沈宠绥《度曲须知》,我们不妨再引此书上卷《曲运隆衰》条中数语如下:

> 嘉隆间有豫章魏良辅者,流寓娄东鹿城之间,生而审音,愤南曲之讹陋也,尽洗乖声,别开堂奥。

沈宠绥在《弦索辨讹》中又说:

> 按:娄东王元美著有《曲藻》行世,魏良辅亦尝寓居彼地,则娄东人士,应不昧昧字面。

我们知道王元美即当时曾任侍郎、尚书等高官的王世贞,确是江南苏州府太仓人,而非山西娄烦人。太仓初为州,后改县,向称为娄东。娄东者,娄江之东,而非娄烦之东,也是很明显的。今之浏河,古称娄,太仓在浏河之滨,因此就被称为娄东了。

太仓在戏曲史上是一个十分重要的地方，因为著名戏曲音乐家魏良辅就是寓居在这里对昆山腔进行加工提高的。太仓和昆山近在咫尺，太仓就在演唱昆山腔的中心地带之内。而梁辰鱼就是昆山人，当时也住在昆山，他们随时随地可以进行研究讨论，所以能够合作而编成《浣纱记》，这样当时认为比较标准的用昆山腔演唱的传奇剧本出来。

假使我们再远溯古代历史，秦的娄县则就是后来的昆山，还不是现在的太仓。至于鹿城，是一个古地名，遗址也当在昆山、太仓附近。所以昆山人梁辰鱼把他的文集定名为《鹿城集》。

这一个问题之所以要说清楚，实在因为关系太大了，因为魏良辅不可能旅行到山西娄烦而定居下来，再和数千里外的梁辰鱼校订《浣纱记》，再研究数千里外的昆山地区的戏曲音乐的。

另一方面，如果把沈宠绥诸人所著的《度曲须知》、《弦索辨讹》诸书所说的“娄东”的度曲、唱曲的情况来直接说明明代末年山西的戏曲音乐，甚至整个戏曲剧种的流传和发展，那也必将得出与事实不相符合的结论。

汤显祖的玉茗堂

汤显祖是我国古代一个杰出的戏剧家，他所编写的传奇有《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》和《紫钗记》，都是以梦为题材的。因为他是江西临川人，所以戏剧史上称之为“临川四梦”，又因为汤显祖的书斋名玉茗堂，所以也称“玉茗堂四梦”。

* * *

书斋之所以名之为玉茗堂，并不是汤显祖开始；在汤显祖来说，也只是袭用旧名而已。

这一个典故须从宋朝谈起，雍熙年间，抚州（府治在临川县）知府周申甫在府衙的东院，发现了一株白色的山茶花，认为是天下少见的奇花，爱护得无微不至。康定年间知府崔仁冀也深爱这花的洁白和雅致，便想取一个特别的花名，因花的色泽有如璞玉，而根据《尔雅》，茶亦称为“茗”，于是称为“玉茗花”。而且写了一篇《玉茗花赋》，作了细腻的描写，说此花天下仅有一株，比扬州的琼花还要名贵。当时出名的文人曾巩、黄庭坚、谢竹友等都曾写了吟咏玉茗花的诗歌。有裴煜其人，认为这花“薄有香气，貌近薝卜，远于山茶”，曾主张改称玉仙花。

南宋淳熙年间抚州知府赵熠把府衙东院的那株玉茗花移植到见山堂的西边，在旁修建了一个亭子，名玉茗亭。家坤翁任抚州知府时造起一座玉茗堂，并且常在这里邀宴宾客，这是最早的一个玉茗堂，不过没有出名罢了。

汤显祖的玉茗堂是否就在家坤翁的玉茗堂的原址呢？可能性是存在的。汤显祖自己曾看到了玉茗花，而且对于玉茗花的美丽

和名贵，也是作了很高的估价的，诗中曾说：“四海一株今玉茗，归休长此忆琼姬。”李来泰在玉茗堂诗中说：“鲁直孤怀曾续赋，义仍高寄亦名堂。”肯定汤显祖所以把书斋命名为玉茗堂，是以玉茗花自喻孤高和不肯随俗浮沉的。

*　　　　*　　　　*

“玉茗堂”匾额，是他自己亲笔题写的。明代人谢三秀有《汤祠部义仍先生招集玉茗堂赋谢诗》，从这首诗里我们可以看到当时玉茗堂的环境是清幽可爱的，有时夜色如水，从草堂中可以看到寒星闪烁，有时雨夜对酌，可以听到松涛成韵。蒋士铨的《玉茗先生传》说，“所居玉茗堂文史狼藉，鸡埘豕圈，杂沓庭户，萧闲咏歌，俯仰自得”，过分夸张了汤显祖的疏懒狂放的一面，不能认为“文史狼藉，鸡埘豕圈”就是玉茗堂的全貌。广义的玉茗堂是汤显祖的全部住宅的统称，除书斋玉茗堂之外还包括揽秀楼、金柅阁、清远楼、芙蓉阁、敏霭池等这几部分。

揽秀楼可以远眺郊野景色，汤显祖在这里收藏了许多当时江西最有名的制义（即八股文），加以圈点校正，慎加选择，编刻了一部《揽秀楼文选》。

金柅阁是一个很小巧玲珑的建筑，《南柯梦》第一出中的“南柯子”有“玉茗新池雨，金柅小阁晴”这两句，李来泰也说到“宝树峨峰传橘颂，金柅小阁拥藜床”。

有人说这是他在晚年为了表示决心不再出山而命名的，其实也不能完全肯定，唐宋两代抚州府衙以西一带有名园，称金柅园，汤显祖不过以园名来命阁罢了。假使金柅阁是晚年命名的，那么也可能有杜门不出的意思在里面的，因为他给李三才诸人的信，就都是表示的这种态度。

清远楼可能是他起居的地方，他曾自号清远道人，便是根据清远楼而取号的。

至于芙蓉阁，一般记载中均未提到，仅嘉庆版《临川县志》中说起有此建筑。

* * *

“玉茗堂四梦”绝大部分是在玉茗堂中完成的,《牡丹亭》第一出的《蝶恋花》有“玉茗堂前朝朝暮暮,红烛迎人俊得江山助”两句,介绍了写作《牡丹亭》时的家庭环境和那种充满诗意的气氛。

他在玉茗堂中替青少年演员排过《牡丹亭》,《七夕醉答君東》一诗“玉茗堂开春翠屏,新词传唱牡丹亭,伤心拍遍无人会,自掐檀板教小伶”,便是记载这一件事的。

杨恩寿的《词余丛话》中有一则神话色彩颇浓的记载,据说玉茗堂中有棵玉茗树,虽然繁茂,却从不开花,高倒超出屋檐了。在《牡丹亭》刚完成时,找来了许多伶人演唱这个戏,当天晚上忽然玉茗花就盛开了,从此以后玉茗花才每年开放了。

汤显祖谈“梦”

明代大戏曲家汤显祖，传世的作品有五部传奇，除《紫箫记》未完成外，以《牡丹亭》(亦名《还魂记》，或称《风流梦》)最负盛名。此外有《邯郸记》、《南柯记》、《紫钗记》。

这四部传奇的题材虽然都和梦有关，但程度上并不一致。《牡丹亭》主要的是描写杜丽娘和柳梦梅的梦；《邯郸记》和《南柯记》则全剧在梦境中发展；《紫钗记》关于梦的描写只有《圆梦》一折，而且在全剧中是可有可无的。我觉得把这四部传奇合称为“四梦”，也是有些牵强的。

汤显祖何以这样热衷于找梦作题材呢？首先要谈一谈他对于日常生活中的梦的态度。他体质较弱，经常有梦，并常在梦中与那些在世的或已亡故的亲友“会晤”；被梦见的亲属有他的父亲、他的儿子阿蘧以及他的好友帅惟审、梅鼎祚等。他在梦醒以后，往往还能清楚地把梦中的一言一动记忆出来。他也很注意亲友做梦，要是听说有人梦见了他，总是要求别人把详细情况告诉他。无论是梦见别人或被别人梦见，汤显祖差不多每一次都写了诗文。现在被保存的《玉茗堂全集》中的《寄梅禹金》、《赴帅生梦作有序》等等都是这一类性质的作品。

梦之所以产生，汤显祖理解为感情的反映，他在给甘义麓的信中说“因情成梦”，便是这个意思。他认为谁梦见谁，都不是偶然的，而是有一定的现实生活作为根据的。关于他和帅惟审的互梦，他曾说：“嗟乎，梦生于情，情生于适，郡中人适予者，帅生无如矣。”

汤显祖非常欣赏唐人小说《南柯太守传》、《枕中记》，以及诸如

此类的作品，正因为这些作品所描写的梦，已经不是比较单纯的梦，而是经过了概括集中的梦。他在给吴伯霖的信中说："谓世如梦，南柯、黄粱转为明显耳。"在这里，他并不是以梦来比喻人生在世的虚无缥缈，而是说，《南柯太守传》和《枕中记》等作品能深广地反映生活的真实，环境和人物的性格都有鲜明的典型意义。

汤显祖在写《紫箫记》的时候，就曾引起朝野的流言蜚语，几乎招来横祸，因此他后来更多地描写梦，也是带有策略性的。他对丁长孺说："弟传奇多梦语，那堪与兄醒眼人着目。"这就是他自己所创造的一种保护色。通过写梦，他不仅没有放弃对封建社会的抨击，相反地而是更进一步地作了抨击。

他在《牡丹亭题词》中说："梦中之情，何必非真，天下岂少梦中之人耶！"宣布了他所创造的人物都是确实生活在现实中的人物，而他所描写的梦境中的感情，乃是人们最真实的感情。在《南柯记题词》中说："天上有人焉，其视下笑也，亦若是而矣！"这是他对创作思想和创作方法所作的自我介绍，说明了虽然是描写的蚂蚁和蚂蚁窝，其实是反映的人和人的社会，而且是站在明察秋毫的高处来观察的，所以暴露得比较深刻，批判得比较有力。而所谓"天上有人"的"人"，则毫无疑问是作者的自况。

汤显祖根据唐人小说《南柯太守传》和《枕中记》写了《南柯记》和《邯郸记》，正因为都是写的梦境，所以被重视的程度竟远不及《牡丹亭》，比较客观的看法也只承认《邯郸记》有积极的内容，一般遂认为《南柯记》是以梦来宣扬出世思想的。事实并不这样简单，《南柯记》不仅作了充分的暴露，而且用剧中人淳于生的嘴，说出了"星变流言"的事；我们知道万历辛卯(1591)年彗星出现时，明神宗朱翊钧怕天下大乱，便先发制人责言官失职，汤显祖是因上疏争辩，被贬往雷州半岛的。而《南柯记》正好以"星变流言"暗示了所暴露的既是朱翊钧的封建统治，同时又是对当年自己的被贬所作的抗议。假使说汤显祖在以前的作品中对朝政的抨击是比较含蓄的隐晦的，那么《南柯记》就是比较直率的明朗的了。

在明朝末叶，汤显祖以梦作为外衣来写传奇，逃过了统治阶级

的耳目，表达了他的主题思想，完成了战斗任务；另一方面，数百年来也有不少人在“梦”上着眼贬低了汤显祖的价值：袁石公说：“举世皆梦也，演邯郸者，以梦语梦也。天地有日尽，此梦何时醒，吾为世下一针砭曰：不须太认真耳。”闵光瑜说：“虽然临川说梦，梦也。余赘之绘像、批评、音释，可谓梦中寻梦，迷之甚矣，因自署曰梦迷生。”像这一些论点都是歪曲的，都是阉割了“临川四梦”的现实意义的，今天也应该作一些分析和批驳了。

《临川梦》和汤显祖

明代大戏曲家汤显祖逝世345周年前夕，有些戏曲剧团和剧作家编写以汤显祖为题材的剧本，大都着重写他的创作生活，从这一个角度来塑造汤显祖的艺术形象。

田汉同志创作《关汉卿》时，材料十分缺乏，现在编写以汤显祖为题材的剧本，条件要好得多。不仅汤显祖的生平事迹都可查考，他所写的数十万字作品都保存了下来，而且清代作家蒋士铨写过一部有关汤显祖的传奇，名叫《临川梦》，收在《藏园九种曲》丛书里。现在编写的一些剧本，便也是参考了《临川梦》的。

《临川梦》不仅用《抗疏》一出写汤显祖的上《论辅臣科臣疏》，无情地揭露了万历年间官场的黑暗，并纠劾内阁首辅申时行等事迹，而且把《论辅臣科臣疏》置于卷首，刻于刊本中，可见蒋士铨决没有把汤显祖局限于戏曲作家，而是十分重视他的政治斗争一方面。

《临川梦》在艺术构思和表现形式上还有许多新的手法。因为根据《静志居诗话》等书记载，当时有娄江女子俞二姑，热爱汤显祖的《牡丹亭》，深恨未能与作者谋面而忧郁死去；蒋士铨也把这一事件写进了剧本。汤显祖的《紫箫记》、《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸记》等传奇中有霍小玉、淳于棼、卢生等人物出现，蒋士铨也让这一些人物出现，和汤显祖在梦中相见。我不知道西洋戏剧史上是否有过类似的剧作，在中国，自从宋元以来，采用这样一种艺术构思和表现形式的是仅见的。

蒋士铨在《临川梦》结束时把汤显祖处理为玉茗花神，后来俞

曲园重编《花神谱》，玉茗花神也是汤显祖，可能是受了《临川梦》的影响。

历来戏曲批评家对《临川梦》的评价也不是那么一致，有人认为没有写出汤显祖的潇洒风度，也有人说他对汤显祖的理解十分肤浅，我觉得这些批评都有一定的道理，但也感到太苛求了些。20世纪的80年代，江西上饶举行过一次纪念蒋士铨的学术研讨会，与会者所提交的论文内容丰富多彩，涉及到他的许多剧作，但是研究、分析《临川梦》的艺术构思和戏剧观念的论文最多，而且都认为这个戏曲的风格可以说是蒋士铨的有胆有识的创造，在中国戏曲史上是唯一的。

戏曲大师皆爱茶

我从小爱品茶。30 岁以后，从事戏曲事业，逐渐发现一个秘密，原来古代卓有成就的戏曲大师都爱茶，我心里想，这个问题倒是非常有趣，非常值得研究的。

元代的关汉卿有散曲名作《一枝花·不伏老》，应该是他晚年从大都（北京）南来临安（杭州）后的作品。后世的评论家认为是他的自画像。其中“分茶攧竹，打马藏阄。通五音六律滑熟……”那是自夸对于文娱活动以及休闲生活的享受都十分在行、精通的。他无疑是一个品茶的高手。还有一件非常有趣的事情，他的《双调·新水令》本来是写一对青年男女幽会的情景，而“冷丁丁舌尖上送香茶”，则是他们幽会时的一个细节，在激情迸发时，口对口地喂香茶了，为我们留下了一幅生动的风俗画。

明代的汤显祖，《牡丹亭》的作者，也有中国的莎士比亚之称。他生于盛产茶叶的江西，对茶的爱好又远胜关汉卿一筹。他年方弱冠时，就中了乡举，抚州府同知张振之来拜访他，他有《张郡丞枉过就别》一诗，以纪念当时品茶时情况：“茶坜依轩竹，琴床玩沼萍。”可见茶具很讲究，品茶的环境也很幽雅。

他在南京为官时，许多诗作都和茶有关。另一官员名詹东图，府中有醉茶轩，汤显祖是常客，有诗记录这些赏心乐事。他送友人徐敬舆去兰溪省亲，不办筵席而是喝茶。所以说：“不用兰川将酒去，王瓯清茗会人清。”他在浙江遂昌做知县时，因为地处穷乡僻壤，政事不繁，可以有时间充分享受几年喝茶的乐趣，《竹屿烹茶》一诗便是例证：君子山前放午衙，湿烟青竹弄云霞。烧将玉井峰前

水，来试桃溪雨后茶。

汤显祖一生以茶为题材的诗在10首以上，而《牡丹亭》中杜宝府内许多关于品茶的情节实际上是汤显祖本人爱茶的反映。

明代另一戏曲大师高濂为《玉簪记》作者，他又是对生活艺术、养生之道极有研究的学者。他对茶的造诣不仅远远超过关汉卿、汤显祖，恐怕已达到了专业的水平。在他笔下，削发为尼的女贞观对茶艺十分讲究，客人造访，接待的茶也非寻常品种。小道姑的说白："才烹蟹眼，又煮云头。琥珀浮香，清风数瓯。"这一类语言甚多，要详细注释，恐怕不是轻而易举的事。

这数十年来，我对茶与戏曲之间的关系一直很注意，先后写了《茶文化与戏曲的互动作用》、《关汉卿〈不伏老〉中"分茶"考释》、《〈牡丹亭〉茶文化之内涵》三篇论文，现已编入拙著《中国戏曲史拾遗》一书，即将由香港文汇出版社出版。

《玉簪记》作者高濂

《玉簪记》是昆剧、川剧等剧种最主要的传统剧目之一，而《秋江》一出不仅各剧种广为改编，并一再在国外演出，获致了盛誉。

高濂的生平事迹，诸书未见著录，仅知他所编写的传奇《玉簪记》、《节孝记》现均流传，诗集《雅尚斋诗草》、词集《芳芷楼词》则较少见。另外还有一部研究医药卫生的著作《遵生八笺》，清人曾加以翻刻。

从高濂自己的著作，尤其《遵生八笺》一书中，可以使我们对这个剧作家的生平和生活、思想有较多的了解。

高濂生于明代嘉靖年间，主要创作活动均在万历年间，均有万历刻本。他是浙江钱塘人，字深甫，号湖上桃花渔、瑞南道人。

他壮年时曾在北京生活过一个时期，喜欢跑古董铺子，买些古陶古瓷古铜器，在鉴识方面有较高水平，伪造的古董往往被他所识破。那时高濂是做小京官或寓公，生活十分优裕。

大概因为科举、官场都不得意，便立志隐居起来，把庄周、严光、陶潜、陆羽等古人的言行作为自己生活的规范。

高濂晚年隐居在西湖边上，一年四季都消磨在湖光山色中。按照节气，他的游览日程有固定的顺序，端午最宜游览何处？中秋最宜游览何处？他都有很丰富的经验。他的《遵生八笺》中有一章《四时调摄》，从今天来看，简直可以说是明代的《西湖游览指南》。

他在冬天，总是深居简出，看看山中的梅花，以消永昼。他的邻居颇能说书，尤其擅长说《宋江》，他常把这位邻居找来，让他说上一两段精彩的回目。

在苏堤跨虹桥附近，他搭了一个小小的别墅，叫做“山满楼”，有时也住在那里。

他对于戏曲和音乐的研究受明初周宪王朱有燉的影响最深。虽然《玉簪记》反映了一些对青年男女追求婚姻自主的同情，其他论著中却仍旧认为不少戏曲作品诲淫诲盗，无补于世道人心，看来存在着某些矛盾。

高濂的生活趣味很广泛，对弹琴、种花、焚香、饮酒、喝茶等等，都有所论述。对于饮食烹饪的造诣特别深，精通腌制等技术。对于丹药，他曾广为收集秘方，但他所最喜欢谈的却是按摩和针灸。

现在我很怀疑李笠翁的《闲情偶寄》是抄袭他的《遵生八笺》，并加以修改增补而成书的，因为其中有不少相同的地方。

高濂之前就有曝背取暖法

中国古代对太阳能的利用一直很重视。春秋战国之际，人们对赵衰、赵盾的施政风格用“冬日可爱，夏日可畏”来形容，也说明了对太阳能的认识达到了一定的水平。

冬日可爱，所以人们都晒太阳取暖。

《玉簪记》作者高濂生活知识很丰富，生活情趣很广泛，著有《遵生八笺》一书，内容之精彩，比李渔《闲情偶寄》有过之无不及。

书中曾说：“老人畏寒，不涉世故，时向山居，曝背茅檐。”我有一时期以为曝背是高濂所首创。这个办法很好，即使晒得很久，也不会眼花头昏，因为光线不影响视觉也。

后来，读到唐代诗人李颀的一首《野老曝背》七绝：

百岁老翁不种田，
惟知曝背乐残年。
有时扪虱独搔首，
目送归鸿篱下眠。

才知道比高濂早 1 000 年之前，就已经流行曝背取暖法了。至于“扪虱”，则南北时苻坚的丞相王猛就以此事而知名的，是否曝背而扪，那就不知其详了。

两个活严嵩

明代万历、崇祯年间，剧坛最盛行以暴露严嵩残害忠良为题材的《鸣凤记》，江南的昆曲、高腔戏班也都经常上演这个剧目。

当时南京是仅次于北京的一个政治、经济、文化的中心，著名的两个戏班——兴化部和华林部都在这里演唱。

有一次，安徽的大商人为了联络南京的官员和文人，举行盛会殷勤款待，分别请兴化部和华林部同时唱对台戏，剧目选定《鸣凤记》。那演杨继盛的老生表演艺术彼此差不多，都得到了好评。演到严嵩的重头戏《论河套》时，因为兴化部演严嵩的马伶，远不如华林部的有"活严嵩"之称的李伶，因此客人陆陆续续都集中到华林部这边来了，兴化部的观客最后只剩下几个人，很难再演下去，马伶觉得体面失尽，就偷偷地换了衣服溜走了。

马伶是兴化部的台柱之一，台柱一走，兴化部的演员就此星散，华林部在南京成为唯一的第一流的戏班了。

一去三年杳无音信的马伶，忽然悄悄地回到了南京，东访西找，把兴化部的老班底凑拢了起来，争取到了又一次和华林部同演《鸣凤记》的机会。在《论河套》一场戏中，马伶仍旧演严嵩，一出场就给人以十分良好的印象；而华林部的"活严嵩"李伶，也把戏停了下来，跑到马伶面前口口声声自称徒弟，行了跪拜的大礼，坚决要求拜马伶为师。

当天夜里，华林部很多人都来访问马伶，有的人就问道："当初你本来已经是名演员了，不过演严嵩不如李伶罢了！在这短短三年中，你究竟找到了什么名师，居然在艺术上超过'活严嵩'这

许多?”

马伶就说了:“我当初偷偷地逃走的时候,心里自然很痛苦。演严嵩的名演员只有李伶,但李伶又不肯教我,怎么办呢?我听说当今宰相顾秉谦的气度神态,和当年严嵩很相似,于是在京中走了许多门路,做了顾相爷的三年门房。在这三年之中,我仔细观察顾相爷的一举一动,一言一语,一怒一笑,体会十分深切,这就是我今天所以演得比从前成功的原因。要问我的名师,那么就是顾相爷了。”华林部的人这才恍然大悟,对马伶的有志竟成佩服异常。

马伶名锦,字云将,是回族人。晚明的戏曲评论家沈德符在《野获编》中有所记载,侯方域更替他写了一篇《马伶传》,认为他的钻研表演艺术的方法和决心都是值得赞扬的。

解放以来,田汉同志每逢写文章或做报告,一再提起《马伶传》,认为马伶能够向生活学习,观察人物,并且刻苦自励,后来居上,都有值得今天的戏剧工作者借镜之处。

深谙生活艺术的张岱

张岱是明末清初最负盛名的散文家,《陶庵梦忆》与《西湖梦寻》两书流传广泛,无论对一般读者抑或文学界来说,影响比以袁宏道的公安派、以钟惺为首的竟陵派的作品更为深远。

他的散文风格清新自如,而又简洁精练。至于内容则更是异彩纷呈。因为他出生于累世通显的豪门,明亡以前一直过着锦衣玉食的奢华生活,结交了一批社会名流,也游览了许多名山大川。明亡以后,他"回首二十年,真如隔世","遥思往事",写成了《陶庵梦忆》诸书。

正如他在《自为墓志铭》中所说的那样,兴趣极为广泛,诸如"好梨园、好鼓吹、好古董、好花鸟"等等。上海图书馆珍藏的这一封写给金乳生的信(如图),就是他爱花鸟的一个见证。

所说"好梨园",就是对戏曲爱之甚深,他出身世家,家中有规模相当大、水平相当高的戏班,而他的鉴赏水平也颇不一般。写彭天锡、朱楚生、柳敬亭诸人技艺入木三分。

按说,在当时的张氏府第之中,园林肯定有一定规模,并且也不乏奇花异草。但是,张岱还居然亲自去拜访金乳生,向他索讨剪秋纱等花数本。况且之前金乳生已经答允过要送给他的。"弟不敢多望",语气相当谦和,可以看出张岱对金乳生很有礼貌,很客气,丝毫没有盛气凌人的架势。

那么,金乳生是何等样人呢?《陶庵梦忆》卷一有《金乳生草花》,其人"弱质多病,早起,不盥不栉,蒲伏阶下……"看来,虽曾入仕途,也早已回归田园了。

金乳生并不拥有亭台楼榭一应俱全的大花园，只有简陋的土墙、竹篱与街道作分界线，建筑物也只有“小轩三间”，但是所种植的却有“草木百余本”。这里“草木”二字是指草本的花卉和木本的花卉也。

十分值得注意的是由于主人的设计，一年四季都有鲜花盛开，都有袭人花香。所提到就有春天的莺粟、虞美人、山兰、素馨、决明，暮春的芍药、西番莲、土萱、紫兰、山矾等等。张岱向他讨的秋天开花的剪秋纱和老少年，确实也种了，但是没有雁来黄，只有雁来红，不知道是什么原因会有出入。当然，也可能这两种花都有。

信中所说，“倘有奇本，不妨多惠几种”。说明当时张岱府第中的花卉不少，但是，他深知金乳生所种植决不是一般的品种，有许多都属于“奇本”，所以他才开口相求。

话说回来，张岱不仅是文学家，也是史学大家。他的《石匮书》是明史专著，现在也已问世。他对衣、食、住、行以及种种游艺无不精通，较《遵生八笺》作者高濂、《闲情偶寄》作者李渔等人有过之而无不及。

张岱书法一如其散文，质朴中见清新。由于文名炽盛，史学成就反为所掩盖，更无论书法艺术了。

余怀被摈弃于《明遗民录》

青年时代读余怀《板桥杂记》，觉得此人文笔优美洒脱，与袁中郎等不相上下，专门描写南部秦淮河畔妓女，未免可惜。好在他主要写青楼名妓的歌舞丝竹等技艺，兼及她们诗词书画的成就，或者她们与当时南都名士的交往。所以此书与潘之恒《鸾啸小品》、张岱《陶庵梦忆》都成了研究明代后期戏曲发展史的必备文献。

但是，余怀究竟是不是终日在秦楼楚馆寻欢作乐的纨绔子弟？因为未看到他的其他诗文，难以下结论。知道他著有《味外轩文稿》、《研山堂集》，不知藏在何处也。

把《板桥杂记》读了许多遍之后，有了一些新的感受：首先，在他笔下，记载的对象，看来对可以车载斗量的名妓，从文化层次上作了一番挑选，那些对歌舞丝竹、诗词书画不太擅长的就不去接触了。其次，对她们的卖笑生涯点到为止。决没有在床第之间多花笔墨，语言也比较干净，基本上不出现低级庸俗的猥琐的细节描写。

《葛嫩》篇结尾处为：

> 江上之变，移家云间。间道入闽，授监杨文骢军事。兵败被执，并缚嫩，主将欲犯之，嫩不从，嚼舌碎，含血噀其面，将手刃之。克咸见嫩抗节死，乃大笑曰："孙三今日登仙矣！"亦被杀。中丞父子三人同日殉难。

用了春秋笔法，歌颂孙克咸、葛嫩娘为抗清而慷慨就义的壮烈事迹。显示了他自己在明清改朝换代之际的立场观点，倾向性不言

而喻。

《板桥杂记》对李香(君)亦颇赏识其明大节,拒嫁田仰而苦守媚香楼以待侯方域归来,令余怀感动不已。尤其对张岱等名士一度趋之若鹜的王月生,余怀秉笔直书她初不能妥善自处跟了富豪蔡某,继又被蔡某赠与张献忠,最后以失欢而被杀,字里行间流露出对王月生之鄙视与惋惜。

话说回来,《板桥杂记》终究是一部记载秦淮河畔名妓的笔记,关于余怀本人的言行,也仅仅只有他与名妓之间的交往有所记载,其余则不知其详。

20 世纪 80 年代中,我在福州有幸读到余怀的《江山集》,使我对余怀的为人与思想感情有了较多的了解。尤其他晚年在苏州时,与吴伟业的往还最为密切。《江山集》的《石湖游稿》部分有两篇关于吴伟业的长诗。其一为《至娄东吴骏公宫尹留廓然堂同周子俶剧饮》,内称:

> 风流安石墅,海山洞庭波。
> 曲畏周郎顾,诗翰老杜多。

把吴伟业在政治上比拟为高卧东山的谢安、谢石,接着又把周子俶喻为"曲有误,周郎顾"的周瑜,把诗人吴伟业等喻为杜甫流亚,都不是太恰当。谢安、谢石均为东晋时代抗击苻坚南侵之名臣,按具体历史背景而论,则为民族英雄。而明亡清兴之后的吴伟业,无论在出山之前,或出山之时,抑再次回乡间居,其处境均与谢安、谢石无任何共同之处。又云:

> 枯树犹如此,皇天照恨人。
> 愁深沧海间,醉杀《秣陵春》。
> 凉夜闻砧杵,孤城闭鬼神。
> 扁舟何所向,垂钓五湖滨。

吴伟业固有寄托兴亡之感的《秣陵春》传奇,事实证明并不是

“扁舟何所向，垂钓五湖滨”那样甘于寂寞之人。

又有《吴郡五君咏》之一《吴宫尹骏公，伟业》，把吴伟业也歌颂得十分清高：

> 清清松柏姿，岁寒色不改。
> 哀丝写商志，浩歌涕千载。
> 虽同安石卧，讵羡隐居赉。

余怀不能未卜先知，没有料到吴伟业会出山担任清廷官职，过分责备余怀，也欠公正，但他又一次把吴伟业比拟为东晋的谢安、谢石，可以说是蓄意讳言或掩盖民族矛盾的实质性问题了。

吴伟业生于1609，余怀生于1616，他们相差不过七岁。吴伟业对南都秦淮河畔诸名妓也相当熟悉，甲申、乙酉之后，也为名妓们以及柳敬亭、苏昆生诸人写过诗文，他们两人在这方面有共同语言，可以理解。

对于明代之亡，余怀的怀念是深的，但也始终只是比较隐晦地有所反映，他的生活方式也并未因明亡而有所改变，仍旧是出入花街柳巷、征歌选舞。他本来不是明代的官员，也不是文苑或儒林的领袖人物，清廷没有也不可能敦请他出山做官，当然更不会发生他接受或拒绝的问题。

因此，虽然《板桥杂记》记载了葛嫩（娘）等抗清就义的英烈事迹，记载了李香（君）的峻拒田仰那种宁为玉碎不为瓦全的高尚品格等等，余怀的民族思想、民族气节也仅仅在这些方面有比较隐晦的曲折的流露，再没有别的较强烈的反映了。因此孙静庵后来著《明遗民录》，收录十分详备，余怀固然大名鼎鼎，却被《明遗民录》摈弃了。

演秦桧的角色经常被打

观众在戏散之后，不肯离场，热烈鼓掌，一定要“谢幕”一番，这也是正常的。但反面人物往往不出来谢幕，我不知道这种规矩来自何方。

据老解放区的戏剧界前辈说，每当演出《白毛女》时，群情十分激动，如果黄世仁又演得淋漓尽致，那么扮演这一角色的演员，往往会遭农民痛打的。

我就接下去说，明末清初这一类事故是相当普遍的，尤其演出以岳飞为题材的戏曲，观众对秦桧恨之入骨，往往登台把戏中的秦桧痛打一顿，有一起就发生在现在上海市的松江县泗泾镇。

那一天是上巳佳节，要演戏酬神，结果演的是秦桧谋杀岳飞、岳云父子的戏，饰秦桧的演员把这个卖国奸贼演得惟妙惟肖。从表演艺术的成就来说，当然是很高的，观众完全被戏吸引住了，当然不能说是坏事。但就在这时候，有一个观众跳上了台，把锋利的小刀对准演秦桧的大花脸就刺，这演员受了重伤。大家把凶手捉住，捆绑见官，问案时当然要问此人有何仇何怨要行凶。这个观众说：“我和这个演戏的从来不认得，谈不上有什么仇，有什么怨，刚才看了台上的演出，我十分激动而愤慨，宁愿和秦桧同归于尽，所以就上台动了刀。一时之间，也没有去考虑这秦桧是真还是假。”

另外有一个著名戏曲家顾彩，是《桃花扇》作者孔尚任的好朋友，写过《南桃花扇》和《小忽雷》，他有一篇散文《髯樵传》，说起这髯樵是苏州洞庭山人，也在看戏时殴打过扮演秦桧的演员，大家出来干涉。当时的对话也是很有趣的：

髯　樵　他做丞相，如此奸险，还不该打么？

群　众　现在是演戏，他并不是真的秦桧。

髯　樵　我知道是演戏，故打一顿算了，如果是真的秦桧，我早把他一斧头劈下去了。

明末被魏忠贤他们阉党所害死的周顺昌，也就是《五人墓碑记》中所说的蓼洲周公，以一介书生而发表为杭州同理时，在北京的杭州人为他设宴庆贺，演出了岳飞的戏。他看到秦桧夫妇在东窗定计陷害岳飞时，也打了那个演秦桧的演员。

应该说这三个演秦桧的演员在艺术上都是不错的，这个戏的教育作用也充分达到了。观众这样认真看戏，实在可爱。殴打甚至刺伤演员的做法，现在已没有这种情况发生了。

我看，谢幕时演反面角色的演员也尽可出场，不会发生从前那些事故的。

扬州的猫王

清初康熙年间，扬州口技界出了一位猫王。

从隋唐时期开始，扬州由于经济日趋繁荣，逐渐形成为各种技艺表演的中心，口技、杂技、魔术、木偶都很流行。

康熙初，有郭惟秀其人，少年时代就显得出语幽默，滑稽突梯，喜欢和人开玩笑。年龄渐长，学会了口技，虎啸猿啼，莫不酷似，又能摹仿百鸟啼鸣，听者难辨真伪。最擅长的是猫叫，神乎其神。日长岁久，人们忘记了他的名字，咸呼为郭猫儿。他也坦然接受了。

郭猫儿从未拜师学艺，他的口技艺术全是凭生活中所见所闻的积累，有时加以改造或夸张，成了他的拿手节目。于是扬州城里每逢节日或婚事寿宴，都要请郭猫儿登堂表演，如果他不到，举座为之不欢。

最末郭猫儿的表演形式有了丰富，那就是先要营造出某种特定的气氛，使之衬托口技的表演，从而产生更逼真的感受。具体的操作规程是由他的瞎子徒弟张眇用琵琶模拟风雨之夕的凄清、怨女弃妇的哀伤等等，他的口技与特定气氛相烘托，效果又有所强化。

到了后来，凡有王公富商经过扬州，也非听一下郭猫儿的口技不可。

十分可惜的是他的徒弟张眇却先病死了，郭猫儿再也没有找到愿意跟他学艺的，或他认为可以传艺的人，于是，仍旧只好单刀赴会地到处表演。

原籍扬州的著名文学家汪懋麟，游宦北京、江南多年，晚年始

回扬州，还能在宴会上或茶楼酒馆中听到郭猫儿的口技表演，此时郭猫儿已76岁了，精彩不减当年。

有汪东川其人，从杭州来扬州，久闻郭猫儿大名，不愿错过领教的机会，于是亲朋好友在名胜平山堂聚集，邀请郭猫儿表演。郭猫儿先唱了若干小曲，忽然转到屏风背后，发出几声鸡啼，虽然是下午时分，远近各处鸡啼之声此起彼落，良久方停。接着再作犬吠，于是犬吠声又交汇成一片。汪东川觉得郭猫儿的表演能使鸡犬引为同类而与之共鸣叫，可以说已入化境，他深感不虚扬州之行。

一位职务较高的京官，要携带郭猫儿进北京，让他享受一番锦衣玉食的优裕生活。郭猫儿却没有接受这番美意，说好说歹，坚决谢绝了。他说在故乡扬州终老，于愿已足，更无他求。

汪懋麟听过郭猫儿的口技，也很赏识他的为人，因此为他作《郭猫儿传》，收入《百尺梧桐阁集》。此书仅孤本传世，近年来影印出版，郭猫儿其人其事乃为世人所知。

清初广东戏曲家廖燕

广东古代的戏曲家中，以明朝中叶的琼山邱浚和清初的曲江廖燕比较著名，邱浚曾任显要的官职，是个风云人物，《明史》也为他立了传，现在只谈谈廖燕。

廖燕生于明代崇祯十七年（1644），死于清代康熙四十四年（1705），活了62岁，一生都是在穷困而郁郁不得志的境遇中度过的。他18岁考取秀才以后就开始隐居，教授生徒为生，40岁前后曾计划去北京向康熙皇帝上书，刚过五岭便因疟疾的折磨而折回了。

廖燕生活在曲江的时候最长，此外也在广州、英德等地住过，写了不少介绍曲江、广州、英州各处山川胜迹的文章。

廖燕还写了不少论文和传记，有很多独特的论点，如《明太祖论》赞扬秦始皇的焚书坑儒（虽然，其主旨是在提倡愚民政策的）。《高宗杀岳武穆论》认为赵构有“弑父弑君”之罪。《金圣叹传》叙述金圣叹之死是由于讲解古诗《青青河畔草》而获罪，和各书记载均不相同。

这一些文章曾编印成《二十七松堂集》，廖燕生前已有流行，后来曾传至国外，我曾读过日本东京柏悦堂刊本，共16卷，序文中把廖燕和侯方域、魏禧并列为明末清初三大家。

廖燕的杂剧有《醉画图》、《诉琵琶》、《续诉琵琶》和《镜花亭》四种，总名《柴舟别集》，共同之点都是以自己为题材，抒发郁郁不得志的牢骚。例如《醉画图》，并没有完整的故事，剧情就是他在二十七松堂中饮酒，看着壁上所挂的杜默哭庙图、马周濯足图、陈子昂

醉琴图、张元昊曳碑图而自思自叹，并与画中人交谈。流露了对杜默落第而归的同情，对马周诸人穷困之后终于得意表示无限欣羡。

廖燕的杂剧在思想性艺术性上虽并不突出，但形式却十分别致，可以说是他的大胆的创造。在他以前，还没有任何剧作者曾直截了当地以自己作为剧中的主要人物。

郑振铎于1934年编印《清人杂剧二集》时，从北平图书馆藏钞本《柴舟全集》中发现了《柴舟别集》，于是收入影印而问世。郑振铎也肯定了廖燕的大胆的创造。

“铁员外”李调元南来内幕

清代中叶的文学家李调元，对诗歌、散文、戏曲和文学史的研究都很有成就，出任广东学政期间，广泛收集民歌，辑成了《粤风》一书，又采访岭南风土轶闻，著笔记多种。

然而李调元出任广东学政一事，却没有引起人们应有的重视，《中国古典戏曲理论集成》编辑者因为收进了他的《雨村剧话》和《雨村曲话》两部理论著作，于是为李调元写了小传，根本没有提他任广东学政事，至于他出任广东学政经过，据我记忆所及，几乎各书都无记载，仅见于他本人所作之《淡墨录》。

乾隆三十九年(1774)，李调元在吏部文选司任主事，参加了会试，考官之一的程景伊是吏部尚书，对李调元考卷中的“南国人堪忆，东平语不忘”两句诗很欣赏，发榜以后，才知道这位考生就是属官李调元，于是调升他为员外郎。

乾隆四十二年(1777)，湖北巡抚陈辉祖奏请以刘培章任监利典史，文选司各官员都签了反对的意见，李调元独排众议，认为可以批准，因此得罪了郎中永保(满族)。到了考绩时，永保疏通了两个满族尚书，要给予“浮躁”的考语，将他降级。

程景伊为李调元力争，满族尚书却一口冤枉程景伊和李调元是同乡，又有座师门生之谊，所以为他说话。程景伊声明自己是江南人，李是四川人，至于会试，自己只是担任阅卷官，也非主考，谈不上座师和门生的关系。但这声明没有起任何作用。程景伊私下对李调元说：“回家去教教书吧！官是不必再做了。”

按照成规，因“浮躁”而降级的官员都要见一次皇帝。那一天

乾隆皇帝查问李调元因何得“浮躁”之罪名，下令军机大臣责成吏部回奏，回奏说是对陈培章任监利典史一事与众议不合。乾隆认为并无过错，于是复任李调元为吏部文选司员外郎。

李调元回到吏部衙门这一天，很多人跑来看他，称他为“铁员外”。那位满族尚书和郎中永保事事跟他为难，乾隆皇帝也发现了这个问题，便发表李调元提督广东学政。

乾隆皇帝召见了李调元，当面说明了调动职务的原因，又说：“假使在明朝，官员得罪了严嵩或张居正的话，性命早不保了。你到广东，好自为之吧！”程景伊对李调元也临别赠言，劝他以后多做些涵养功夫。

李调元到了广东，并没有“安守本分”做官，研究起士大夫们所不齿的民歌来，而且注意戏曲、野史等等，并没有接受乾隆和程景伊的“忠告”。两年以后，升了直隶通永道，又以刚正严明而得罪了权贵，充军到伊犁去了。后来因为母亲年事已高，无人奉养，才被放归故乡。

杨潮观与《吟风阁》杂剧

清代戏曲家写了不少杂剧，但是很大一部分缺乏戏剧性，上演有困难。而杨潮观的《吟风阁》杂剧则是其中思想性艺术性较高、上演又最广泛的作品。

杨潮观是江苏无锡人，乾隆元年（1736）的举人，做过很多任地方官，在河南固始做知县时声誉很高，大家称他“杨固始”。后来杨潮观被调到四川邛州做知州，邛州就是汉代的临邛，司马相如和卓文君的故事便是在这里发生的，留下了司马琴台、文君井、文君妆楼等许多古迹。虽然是断壁残垣，却也引起了杨潮观的美丽的遐想。传说中的文君妆楼的旧址，正在县衙门的西边，杨潮观在这里兴建了一座吟风阁，作为和僚属们吟诗写字的地方。落成这一天，叫戏班来演唱了不少戏，都是杨潮观自己编写的，后来汇编成集，定名《吟风阁》杂剧。

《吟风阁》杂剧一问世就广泛流行。阮元任浙江巡抚时看过其中的《寇莱公思亲罢宴》。袁枚在南京的随园演出他的杂剧，风趣百出，把座上的人都笑倒了。

辛亥革命以后，有人采访关于杨潮观留在邛州的遗迹，吟风阁已经无从寻找了，只发现一块《觉路桥石碑》，是杨潮观在乾隆三十六年（1771）书写的。《吟风阁》杂剧在群众中的影响则日见巨大，像其中的《荀灌娘围城救父》等折先后都被改编而演出了。

解放以后，《吟风阁》杂剧发挥了更多的古为今用的作用。《寇莱公思亲罢宴》先后由北京戏曲学校和上海戏曲学校改编为京剧《寇准罢宴》，演出以后，获得了一致的赞扬。上海市人民淮剧团又

改编《偷桃捉住东方朔》为《东方朔偷桃》，改编《邯郸郡错嫁才人》为《芙蓉梦》，都成了卖座不衰的保留剧目。

《吟风阁》杂剧包括了 32 个作品，其中比较优秀的占一半以上，值得整理改编的不止这几个，里面还大有油水。而且作者对历史题材的处理方法，也有可供我们参考甚至学习的地方。

蒋士铨与雪莱

蒋士铨(1725—1785)是清代乾隆年间著名的诗人、戏剧家。他的诗在文学史上与袁枚、赵翼并称为清代三大家。至于戏曲方面,日本的青木正儿在《中国文学概说》中说:“乾隆间蒋士铨之《藏园九种曲》中,佳作不少,然戏曲以他为殿军,从此转向衰运,没有可观之作了。”评价也并不低。

我认为蒋士铨也有不少作品充分流露了对生活的热爱,对未来的美好向往。当他受了权贵们的排斥,回到南昌筑“藏园”而蛰居时,所写《藏园二十四咏》中有这样两句诗:

息以胎其生,冬乃春之母。

不禁使我想起雪莱(1792—1822)的《西风颂》中的名句:

冬天已经来了,春天还会远么!

就其思想性、艺术性而言,应该无轩轾可分。但我们只歌颂、崇拜雪莱,却根本不知道蒋士铨写过这样的名句,这是不公正的。更何况《藏园二十四咏》较《西风颂》要早问世50年呢!

蒋士铨把庄园称为“藏园”,也是一种信息。虽然他自己对“藏园”作过说明,那是解嘲。实际上表明“用之则行,舍之则藏”,还是在期待着大展抱负的。

焦循与魏长生

最近从萧穆精抄的焦循《里堂诗集》卷六中，发现了一首阮氏校刊的廿四卷本《雕菰楼集》所未收的《哀魏三》，知道戏剧理论家焦循不仅对戏剧文学有许多卓越的见解，对戏曲艺人在封建社会中的悲惨遭遇，尤抱深切之同情。这首诗附有小序，全文如下：

蜀中伶人魏三儿者，善效妇人妆，名满于京师。丁未、戊申间，余识其面于扬州市中，年已三十余。壬戌春，余入都，魏仍在与诸伶伍，年五十三，犹效妇人，伶之少者多笑侮之。未一月，顿殁。魏少时，费用不下巨万。金钏盈数筐，至此，其同辈醵钱二十千，买柳棺瘗之。闻者为之太息。余闻魏性豪，有钱每以济贫士，士有赖之成名。或曰有选得蜀守者，无行李资，魏夜至，赠以千金，守感极，问所欲，魏曰："愿在吾乡里作一好官。"此皆魏弱冠时事，相距盖三十许年也，信然有足多者。

花开人共看，花落人共惜，未有花开不花落，落花莫要成狼藉。可怜如荠颜，瞬息霜生鬓，可怜火烈光，瞬息成灰颜。长安市上少年多，自夸十五能娇歌，娇歌一曲令人醉，纵有金钱不轻至，金钱有尽时，休使囊无资，红颜有老时，休令颜色衰。君不见，魏三儿，当年照耀长安道，此日风吹墓头草。

从诗和小序可以看出，焦循看过魏长生的表演。当时由于社会制度的残酷，艺人与艺人之间为了争碗饭吃，免不了造成同行是

冤家的局面;因此53岁的魏长生再演花旦,不仅得不到青年艺人的尊敬,反而被作为取笑的材料了。像魏长生这样有名的年轻时金钏用筐盛的艺人,竟然避免不了"人老珠黄不值钱"的凄凉下场,死得如此凄凉,焦循深表感慨。

许多笔记都记载了魏长生的肯救人急难、一掷千金而毫不吝啬的慷慨之举。这里焦循所介绍的魏长生暮夜赠金给新任的官员一件事,却更生动。那官员风格很不高,以为魏长生所以赠金,有什么个人的欲求。魏长生却完全不是如此,唯一的希望是要此人在四川作一个好官而已。何等光明磊落,又何等豪侠轻财。焦循热烈地歌颂了魏长生的爱乡里、爱群众的道德品质,格外为他的遭遇而愤愤不平。

这一首诗又提供了研究魏长生生平的一些线索。《日下看花记》等书说"长生卒于壬戌,年已五十有九",因此推定他生于1744年。焦循所记,卒年仍在壬戌,但为53岁,则生年就在1750年了。

焦循对于魏长生的表演艺术,则不像对魏长生的急公好义那样推崇,而是有所非议的。在《花部农谈》小序中说到:"自西蜀魏三儿唱为淫哇鄙谑之词,市井中如樊八、郝天秀之辈转相效法,染及乡隅,近年渐及于旧,余特喜之。"

杨绍萱同志根据这一段话,在《魏长生之事迹》一文说,魏长生到了扬州以后,戏曲才以新的姿态深入农村,对焦循的戏剧理论起了重大的影响。认为焦循在中国戏剧史上的光辉就是魏长生的光辉。这很值得研究。

首先,焦循对于魏长生以及模仿魏长生的樊八、郝天秀,都采取了基本上否定的态度,他所欣赏的是"近年渐及于旧",也就是魏长生未到扬州以前剧坛上比较淳朴的表演艺术。

其次,扬州农民喜欢民间戏剧,并不从魏长生到扬州才开始,也不是从此戏剧才从城市发展到农村。扬州农村早就流行本地乱弹,此外湖广来的罗罗腔和句容来的梆子腔,都是先在扬州四乡盛行,然后才进城,都不是魏长生带去的。

焦循对于魏长生，采取了有所赞扬有所批判的实事求是的态度，表现了一个戏剧理论家的认真和负责。今天我们研究焦循，应该特别重视他这一种治学精神和工作态度。

焦循及其《花部农谈》

清代的三个著名戏剧理论家李笠翁、焦循和王国维，其中李、王各以《闲情偶寄》和《宋元戏曲史》为近人所重视，焦循则向被隐没未闻。

焦循于1763年3月17日生，世代都住在扬州黄珏桥。他字理堂，一字里堂，晚年自号里堂老人。1820年病逝于故乡。

他一直没有做过官，主要是坐馆教书，偶尔也担任过一段时期的幕僚。他的舅父阮芸台在山东、浙江等地供职时，他曾跟随着游览了临清、济南、登州、莱州、山阴、金华、衢州等地的山川名迹，寻访了散失民间的文献，加以整理校订。

焦循一生著作浩繁，仅以光绪年间衡阳版《焦氏遗书》而论，就有一百二十二卷，其中主要的是关于三角几何的论著，也有关于中国医药的论著。有一部研究鸟兽草木虫鱼的著作，他花了19年功夫，六易其稿才完成。

关于戏剧的论著，他一共有两部，都没有包括在《焦氏遗书》之内，一部是流行较广的《剧说》，1805年家居养病时所写，基本上是读书摘记。另一部就是本文所要谈的《花部农谈》，完成于1819年，是他在柳阴豆棚和农民们谈花部所演剧目的摘记，当时有人随时记下，又经过他自己的整理删改而编辑成书的。

《花部农谈》现在有《宣统元年南陵徐乃昌据焦里堂先生原稿校刻本》，前面有焦循的小序，全书篇幅不大，约一万字左右。分析了《铁邱坟》等10个剧目，都提出了他独到的看法。

对于社会历史的发展与历史人物的评价，焦循的分析带有一

定程度的唯物主义的成分，特别注意到了历史真实的反映问题，他认为传统戏剧中把司马师的形象是歪曲了的，因为司马师在当时是和哲学家何晏、书法家夏侯玄齐名的名士，一个魏晋风度的典型人物，如今出现在舞台上的是“雄冠剑佩跋扈指斥”的大花脸，和真正的司马师判若两人了。他主张应该用“幅巾鹤氅白面疏髭”的扮相，又恐怕观众不习惯不容易接受。从这个问题看，他是摆脱了帝蜀寇魏的刘家天下传统思想的影响的。

焦循不仅要求反映历史真实，同时他也重视艺术处理上的问题，认识到戏剧作品要概括集中以创造典型。按照历史，杨继业、杨延玉父子所以战死于陈家谷口，关键问题在王侁忌功不救，督师者潘美没有及时督促王侁救援，也有失职之处，宋代国势的衰败，潘美、王侁都不能辞其咎，都是奸臣，后来关于杨家将的戏剧把卖国罪行集中在潘美身上，创造了一个极其生动的反面典型。焦循认为这样写也未始不可。

焦循不主张盲目地尊重原作，认为某些剧本应该加以修改的，袁于令所写《西楼记》中有雷打赵不将一折，按剧情赵不将并没有做大坏事，同时袁于令又是把这一人物用来影射和自己有私人宿怨的赵鸣阳的，冯梦龙改《西楼记》时把这一折完全删除，焦循很表赞同。

对于个别剧目的分析，最值得提出的是《赛琵琶》，这是和《铡美案》故事相同而结尾完全不同的一种本子，在长江两岸各剧种中现在也有演唱的，但不称《赛琵琶》，而称《秦香莲》。和《铡美案》所不同的是三官堂之后，秦香莲与英哥、冬妹被神仙摄上山去，学得兵法，秦香莲挂帅杀退番兵，回来审问陈世美，由英哥、冬妹代为求情，免陈世美一死，于是夫妻再度团圆。焦循认为陈世美始终在后悔自己杀妻灭子的罪行，剧本和演出都应该着重描摹追悔的心情，至于郁抑难伸之气完全可以从秦香莲审问陈世美这一场中让观众得到充分发泄的机会。

周信芳先生等著名的戏剧家，都把《花部农谈》作为分析剧本钻研角色的主要参考资料，周信芳演《清风亭》之所以获得如此成就，是和他对《花部农谈》的钻研分不开的。

焦循《剧说》新探

为了校勘《花部农谈》，重读了焦循的另一戏剧理论著作《剧说》，有一些新的发现。

通过分析《杨家将》，焦循对戏剧的历史具体性提出了他自己的看法：既然《宋史》认为潘美也是名将，其错误仅仅在没有能很好地督促王侁去救杨继业；既然《新唐书》认为张士贵也是以忠报国奋不顾身的良将，不提他有冒薛仁贵军功的事情，而民间则把潘美以及张士贵看成卖国奸贼，这里面存在很明显的矛盾，究竟是怎样一回事呢？他说："张士贵、潘美皆一代勋臣，史官为之粉饰，未必不有之；则传奇之事，故老相传，或转有如洛中隐士赵逸者耶？"他对统治阶级奉为神圣不可侵犯的正史表示了大胆的怀疑，认为其中难免有粉饰虚构的地方。而民间戏剧所描写的虽然与正史不符，却很可能有确凿的根据的。说民间所谈的比正史可信，在封建社会中是很难得的。就这一点来说，焦循的思想是先进的。

对于《西厢记》，焦循涉猎十分广，除了对所有的续《西厢记》的作品加以评论处，他把王实甫所有的精彩唱词一一找到其出处，都是根据董解元原唱词改编而成的。历来论《西厢记》的都竭力贬低关汉卿续第五卷的意义，以为是狗尾续貂；焦循提出了和别人相反的看法，认为"关所续亦依于董，唯董以张珙用法聪之谋，携莺奔于杜太守处；关所续则杜来普救寺也"。他觉得关汉卿所续第五卷的精神是符合董解元原作的；并由此推测所以有人非议第五卷，其原因很可能是没有研读过董解元的原作。

某些历史题材，在戏剧中应如何处理，焦循作了许多具体分

析,《昭君和番》这个剧目他也作了比较全面的研究,认为陈玉阳的《昭君出塞》没有写昭君的出嫁和自尽等问题,写到出玉门关就结束了,是最高明的处理办法,因此评价在马致远的《汉宫秋》之上。他又介绍了薛旦的《昭君梦》,在这个戏中,王昭君已经嫁给了单于,后来梦入汉宫的。虽然焦循没有明确指出一般的处理是否有失汉族的体面或足以引起民族之间不必要的隔阂,但是他对新颖的处理手法的大力赞扬,还是值得重视的。

此外有许多问题,在《花部农谈》中没有谈清楚的,在《剧说》中也有可以补不足的地方;例如《义儿恩》一折,《花部农谈》仅有分析,《剧说》载明这个戏是安庆帮子腔(按即吹腔)剧种。《西楼记》中赵不将(按影射赵鸣阳)何以人格品德较《西楼记》作者袁于令为高,《花部农谈》没有说出原因,《剧说》引《秋田闻见录》介绍了赵鸣阳的耿介与坚贞。关于《清风亭》诸剧也是有所补充的。

至于《西厢记》应该如何结束以及关汉卿续的第五卷的功过问题、王昭君是否作为沟通匈奴与中原的文化使者来描写的问题,正是焦循在《剧说》中论列过的,对《剧说》作进一步的研究,应该是非常有益的。

杨恩寿亦擅长灯谜

杨恩寿(1834—1891)是湖南长沙人,举人出身,曾在云南、贵州等地做过多年幕客。

他写过《词余丛话》和《续词余丛话》这两部戏曲论著,都分原律、原文、原事三部分,对于清代中叶以后的作品颇多论述。又写过《姽婳封》等七部传奇,诗歌、散文也写了不少。

杨恩寿不仅对戏曲、诗歌、散文有一定成就,对于灯谜,他也花了许多心血,编了数百则精彩灯谜,称得上是个灯谜名家。

他开始对灯谜感兴趣,是1856年的事,友人刘铨福编了许多灯谜给他看,他当时还不懂得其中奥妙,后来就在刘铨福诱导之下试编了几则。从此两个人互相编制,交给对方去猜,如此者一年之久,彼此都积累了很大一笔数量。17年后,杨恩寿把存有底稿的都捡了出来,编成《灯社嬉春集》,收入了他自己编刻的《坦园丛书》,流传至今。

正因为杨恩寿对戏曲造诣颇深,所制灯谜取材戏曲的也很多,例如以李白《清平调》中的名句"春风拂槛露华浓"打传奇名《牡丹亭》,以"冞"打《一捧雪》中的折子《审头》,以"大暑去酷吏"打曲牌"贺新凉",以"老爷的外孙女儿"打王实甫《西厢记》中"原来是小姐小姐"一句,以"财多累己"打《西厢记》中"穷不穷"三字等等。

当然,他编制灯谜的题材也不仅限于戏曲,此外他还用了《四书》、《五经》、《红楼梦》、《聊斋志异》以及中药、动植物等,绝大部分都相当工整,不仅可以看出他的文字修养,同时也可以看出他在这一方面的确下了一些功夫。

汤贻汾与花鼓戏

清末有一位剧作家，叫汤贻汾。思想意识十分保守，后来听到太平军起，他颇有灭顶之灾的预感，便自尽了。

汤贻汾，字若仪，江南武进人。历官广东守备等职。少年时代就从名师赵振北学琴，对音律颇有造诣。他的传奇《逍遥巾》则影响不大，很少听说上演。

他晚年在南京为官，就在南京修了一个小小的花园。因为政事不多，基本上过的是琴棋书画的名士生活。他对古琴的爱好则始终保持着，这花园被命名为琴隐园。书斋名为十二古琴书屋，此外还有琴清月满轩、琴台等建筑。他也常常把丁赞、沈痴等琴师找了来，在一起研讨乐理、指法。

汤贻汾的诗集名《琴隐园集》，内中有《琴隐园》七绝一首：

> 青山一桁向蓬庐，且喜官闲似隐居。
> 就稗频歌新制曲，兴儿分录借看书。

这是他的官宦生活和文娱生活的忠实写照。《琴隐园集》还收了一首《女伏行》七绝：

> 走索弄猴已多事，东乡复有花鼓戏。
> 春风吹录杨柳街，辟场铺设红氍毹。

在诗中，可以看出他俨然以昆腔作为戏曲正宗，对民间流行的大众化的杂耍、猴戏是很看不起的。

对于花鼓戏，他也一无好感，流露了不屑一顾的神情。现在还

不知道这首诗是在故乡写的，还是在南京写的。如果写于武进，这花鼓戏当是东乡调，最早期的锡剧。如果写于南京，这花鼓戏就是最早的扬剧。

不管汤贻汾写于何地，这都是一条宝贵的史料。

当然，在主观上，汤贻汾十分轻视花鼓戏，但他把花鼓戏写进了诗歌，在客观上则又是为花鼓戏提供了研究的线索。其影响是不以他的意志为转移的。

刘赶三痛斥李鸿章

话剧《甲午海战》，歌颂了邓世昌等壮烈殉国的英雄事迹，也暴露了卖国贼李鸿章的丑恶面貌。只有今天，在党的领导之下，我们才能够如此鲜明地反映历史真实，强烈地表示我们的爱和憎。而在当时，有骨气的老艺人刘赶三虽曾在京剧舞台上义愤填膺地痛斥李鸿章，结果却受到残酷迫害而死！

刘赶三本名宝山，天津人。上代原来是药材商，想把刘赶三培养成为文人；而刘赶三看到当时清廷政治腐败，帝国主义争着要蚕食鲸吞中国，却立志从事戏剧事业，来宣传爱国思想。他先学老生，继而觉得老生不如小丑那样可以自由发挥，于是改习小丑，很快就成为有名的艺人。尤以饰演《群英会》的蒋干、《红鸾禧》的金松和《审头刺汤》的汤勤最为出名。

在《请医》一剧中，他演医生，曾在台上抨击同治皇帝的荒淫致死。在《十八扯》一剧中，他直当慈禧太后之面，讽刺过她虐待光绪皇帝，使慈禧太后不得不有所顾忌。

中日甲午之战，李鸿章事先不作充分准备；日本开始进攻以后，李鸿章仍旧指望外国调停，结果将陆军的精锐几乎断送干净，海军则全军覆没。李鸿章这时又热衷于商谈丧权辱国的条约，想一手掩尽天下耳目。这时候，每一个中国人都看清楚了李鸿章是一个罪该万死的卖国贼，引起了普遍的民愤。当时的皇帝也不得不惩办几个误国失职的官员，以塞天下人之口。李鸿章的女婿张佩纶在马江战役中身为提督，贻误戎机，首先受到处分。老奸巨猾的李鸿章，知道朝廷中另一派官员翁同龢、李鸿藻、文廷式等都揭

发了他的罪行，在恐慌之余，也来上疏请罪，结果被降了品级。

刘赶三深恨李鸿章的卖国行径，一次在演出中，利用插科打诨抒发了感慨，巧妙地痛斥李鸿章的丧心病狂，并且说了"摘去头品顶戴，拔去双眼花翎，剥去黄马褂"这些话。那一天李鸿章的侄子也在戏园中，本来就觉得刘赶三说的话大可怀疑，再听到这三句话正是明指李鸿章所受的处分，恼羞成怒，把一只茶碗摔到戏台上去进行捣乱。第二天，李鸿章的侄子又到衙门报案，刘赶三因此被捕而受了刑杖。他本来已上了年纪，身体衰弱，经受了这番折磨，怨愤之气郁结于胸，结果抱病而死。后人谈到此事的，都称赞他是个有胆有识的艺人。

再谈刘赶三

刘赶三最擅长的是彩旦戏，《探亲相骂》、《演礼送亲》、《拾玉镯》均见精彩。他自己喜演《群英会》的蒋干和《审头刺汤》的汤勤，则比较一般。

有一次他演戏中的老鸨婆，看见台下恭亲王等排行老五、老六、老七的三兄弟在看戏，他吆唤接客时便喊“老五、老六、老七出来接客呀！”恭亲王等听了很不高兴，叫人打了他 40 板。柏俊担任会试主考官时，一个阔公子由父亲请人替考，买通关节，居然高中了；而正当考试时，这位阔公子却和刘赶三在一台串戏。后来刘赶三在戏中插科打诨，大谈其分身法，说有人在和他同时演戏，还能分身去考会试，把这一件事揭露了。当时统治阶级内部矛盾很尖锐，柏俊被处了死刑。

刘赶三抨击李鸿章和张佩纶是在中法战争时还是在中日战争时，众说纷纭。按李鸿章和张佩纶所受惩处来说，应该是中法之战，当时张佩纶还没有和李鸿章的女儿成婚。但鹿原学人所译日本人著《京剧二百年之历史》则说刘赶三是在中日战争时抨击李鸿章的，按《道咸以来梨园系年小录》，刘赶三死于 1894 年夏秋之交，甲午中日之战刚揭序幕，还来不及抨击李鸿章的丧权辱国。

徐鄂与《诵荻斋曲》

在上海的古代剧作家中，徐鄂也留下了很多著作。

徐鄂是嘉定县人，清代道光末年生。光绪十一年(1885)中的举人。对于诗、词、书、画、戏曲与数学都有较深的修养。一直在东北、河北、山东、河南等地做幕僚。后来被派到浙江候补知府，到60岁病死时，始终没有能补上。

从他替大臣们所草拟的有关治理河道、赈济灾荒、改革科举等公文规章来看，他很关心民间疾苦，而且也有许多新的看法。

徐鄂写了四部传奇，总名《诵荻斋曲》，这是因为他从小死了父亲，由母亲教养成人，所以用"诵荻"两字名斋，以纪念母亲的教诲。

在《诵荻斋曲》里面最突出的一部是《梨花雪》，一名《白霓裳曲》，取材于曾国荃所率领的湘勇攻破太平天国首都南京时蹂躏少女黄婉梨的血腥罪行，共分《堕劫》、《巢幕》、《灌园》、《合钗》、《漏网》、《盼捷》、《惨罹》、《矶沈》、《舟梦》、《写忧》、《雪恨》、《埋香》、《吊烈》、《返真》等十四折，忠实地反映了这一历史事件，而且作了一定的概括集中工作，所以戏剧性也很强。

徐鄂在《梨花雪》的自序中说："呜呼事之卓卓可传者，岂独古为然哉，今亦有之。"对于戏曲题材的厚古薄今提出不同的意见，在当时来说，也是思想有所解放的一种表现。

另有《洛水犀》与《点额妆》传奇两种，未发现有刊本传世。

除了戏曲以外，徐鄂还有天文学、数学方面的著作《经界求真》、《筹算洪由》、《平方捷密》三书和文字学的论著《隶体寻源》一书。

关于汪派戏

汪笑侬先生诞辰100周年时(1958),北京和上海的戏剧界有过纪念的活动;以后,谈汪派戏的人又不多了。

一般的说法是汪笑侬吸收了谭鑫培、汪桂芬、刘鸿声诸人的长处,加以他自己的融会贯通,创造了汪派。这样把汪派局限于表演艺术上,甚至完全局限于声腔的创造上,当然是不够全面的。

其实,从戏曲文学的角度来看,汪笑侬的戏(以整理与改编传统剧目为主)倒确实形成了一个流派。近百年来,以历史题材古为今用来教育观众,他的功绩是比较显著的。举例来说,《哭祖庙》是反对侵略,《完璧归赵》是反对丧权辱国,《博浪锥》和《易水寒》是歌颂报仇雪恨,《金马门》和《马嵬驿》斥责了荒淫无耻的权贵,《洗耳记》是讽刺了争名夺利之徒;其他的剧作,在当时也绝大部分有着鲜明而健康的主题。因此,我认为学习或继承汪派戏,除了表演艺术与声腔之外,更主要的是他的古为今用的精神。

可惜的是,关于汪派戏的剧本与表演艺术、声腔曲谱,没有能全部保存下来,而汪笑侬的嫡传弟子也极少健在了,要补做这许多工作,已经存在着较多的困难。

汪笑侬编演过哪些剧目呢?以前没有人作过统计。中国戏剧出版社的《汪笑侬戏曲集》只收了18个,代序中除了这18个剧目之外,另外提到了一些,加起来,也不过27个。根据许多京剧前辈的回忆,据说还有《游武庙》、《怒斩于吉》等10多个剧目。

汪派戏传本的鉴别工作也值得重视。外面流传的《献地图》,张松在讽刺曹操"丞相军威,松早已知道:昔日濮阳遇吕布,宛城遇

张绣，潼关遇马超，赤壁遇周郎，华容逢关羽，……皆无敌于天下也”之后，遗漏了以“丞相不必夸大言”开头的一段重要的唱词。一般的《骂王朗》更缺了许多白口与唱词，诸葛亮与王朗之间没有展开充分的辩论，王朗被骂以后内心的羞愧懊丧也少交代，就此落马而死，这样就显得骂死王朗缺乏根据，也没有说服力了。更似是而非的是《马前泼水》，当朱买臣妻子崔氏要将买臣的书拿来引火时，据说原来汪笑侬的本子是这样的：

> 朱买臣：慢来慢来，看你不出，还要学秦始皇第二呀！
>
> 崔氏：什么叫秦始皇第二不第二的？
>
> 朱买臣：就是焚书坑儒！

坊间刻本把“秦始皇第二”讹为“秦始皇女儿”，真是差之毫厘，谬以千里！

中国戏剧出版社的《汪笑侬戏曲集》所收大部分是一般传本，很多剧本存在着上述的缺陷，将来再版，是应该重新研究一番、鉴别一番的。

梅兰芳、周信芳主考记

建国初期，北京有个中国实验戏曲学校。她是后来的中国戏曲学校的前身，当然现在的中国戏曲学院也是在这个基础上发展扩充而来的。

这个学校1951年在全国范围内招生，上海分配到两个名额。当时，我在华东文化部戏曲处做研究工作，不知什么原因，具体工作落到我的头上，此外还有吕君樵同志、张震同志相帮，一共算是三个人。

他们两位都是行家，我是外行，合作得还算好。来报考的学生有30人左右。我们进行了口试，问了一点家庭情况和文艺方面、戏曲方面的知识。也让他们各唱了一两段戏，听听基础如何？采取宁缺毋滥的精神，初试只录取了男女生各一名：老生钱浩梁和花旦马晨曦。

我对吕、张两位说：钱浩梁的声音发不出来，听上去有些刺耳。他们说：这在生理上是正常现象，年龄再大一些，会变好的。至于马晨曦这个小姑娘，是苏南宜兴人，暂住在上海亲戚家里，来报名时却忘记了带报名费。我在宜兴读过初中，也可以说和她也有半个同乡之谊，就替她垫了报名费。后来她专程来了一次，送还给我。

我们事先研究了复试问题，为了郑重起见，决定请梅兰芳、周信芳两位大师主考，他们两位虽然都是大忙人，也毫不推辞、欣然允诺了。对于这两个考生，我们只通知了具体时期，叫他们准时到华东文化部来进行复试。如何考法，主考者是谁？他们根本不

知道。

周信芳先生在华东大区和上海市都担任了公职，平时也常到衡山路10号来的，所以到得早些。梅兰芳先生可以说是稀客，他也随后就到了。我向他们两位汇报了初试情况，并说复试的两个考生早就来了，并且也都自报了应试的戏码。

当我说到钱浩梁自报了《追韩信》、马晨曦自报了《女起解》时，梅、周两位不禁同时笑出声来。他们说："其实不一定唱我们的戏啊！"我也说明了他们事先一点儿都不知道是你们两位大师亲临主考的。

考生走进考场时，显然因为梅、周两位来主考而显得相当紧张，这样的安排完全出乎他们的意料。钱浩梁一紧张，发声比初试更差些。马晨曦不是梨园世家，只是课余爱好而已，在梅、周面前手足无措，面孔绯绯红，唱得也比初试差。梅、周两位都很亲切地对他们有所鼓励，有所安慰，并问了一些情况。

考生退出去之后，我们请主考发表意见。梅、周两位还彼此谦让了一会，后来所谈的意见基本上是一致的。认为都可以录取，而马晨曦则唱得太嫩了，不够沉着老练。华东文化部戏曲处就把成绩报给中国戏曲学校了。学校后来如何通知考生的，我就没有再过问了。

这个钱浩梁就是后来唱《红灯记》而出名的浩亮。根据成绩录取学生原没有错，至于后来那些变化，则是谁也无法预料的。

梅兰芳和周信芳在当时已经是中国乃至国际上的知名的艺术家，他们对于培养下一代的重视，就从这样一件小事情也可以看出来。假使他们热衷于多拿一点演出报酬，热衷于一天参加七八个会议，并做报告，那么完全可以婉言谢绝我们这次请他们做主考的。作为后辈，自然也应该在政治上、在艺术上，时时牢记前辈的叮嘱，努力求上进才好。

黄佐临的往事点滴

当代戏剧大师黄佐临的《往事点滴》是一本小册子，只有七万字。我认为“书不在厚，有质量则行”。

据他的女儿蜀芹、海芹所写《编后记》，这本书是她们的爸爸76岁时累倒在医院的病床上口述的，是“休息时的副产品”，“点滴有趣，又幽默”。以此作为大师诞辰100周年纪念，很好。

我可以随便举书中一例子：

他在苦干剧团的时候，一个一脸横肉、唾沫星子四射的“白相人”来访，非要请他去“白相”不可，他谢绝了，对方仍不走，一定要他赏面子。后来随此人到一家扬州饭馆，原来早摆放一桌丰盛酒菜。那白相人把“小妾”叫了出来。要求黄佐临“有机会让她上上台”。同时，“白相人”叫“小妾”过来，说“我给你介绍介绍，这就是上海鼎鼎有名的佐临大道具”！

其实，这一往事不仅有趣、幽默，还反映了当年苦干剧团的工作是如何艰辛！在“苦干”时，还要受到“白相人”的种种干扰，并不得不与这种连“导演”与“道具”都分不清的流氓周旋。

《往事点滴》一共42篇，并不完全是和戏剧工作有关的，记载他儿童时代和家里的长辈搞恶作剧的也有，在国外读书时闹的笑话也有，外国名教授闹的笑话也有。但是都很有趣，“又幽默”。

黄佐临平时说话不多，在导演工作的现场也是如此。他极少向别人讲自己的过去，因此《往事点滴》更值得我们珍视。

《往事点滴》既是病床上的口述，当然不是系统的或编年的回忆，就很难说黄佐临有趣的往事就只有这些了。

“文革”初期，我有幸与黄佐临两个人一同被隔离在石门一路333号五楼的一间小房子里，时间是半年稍多。

我们在苦难中相濡以沫，有时彼此也说些往事，有未见于《往事点滴》的。一次在德国柏林他看到餐馆门口的菜单上有“古代鸭蛋”，在好奇之心驱使之下，进去就餐，点的菜自然少不了“古代鸭蛋”，上菜时盘子中原来就是松花皮蛋。侍者当面把蛋外面的干泥块剥去，好像整理出土文物一样细心。他知道上了当，却觉得菜名确实不错。类似这类往事未写进书中的还有一些，当然也不多了。

杜宣剧作的情节与结构

年逾80的杜宣同志是戏剧园地上的老园丁，从1933年组织三三剧社开始，直到现在，他已在戏剧园地上辛勤耕耘了60多年了。抗日战争时期，他在桂林创建新中国剧社，在组织群众、宣传抗战方面起了重大的作用，并参加了盛况空前的西南剧展的策划和具体的工作，贡献尤多。

新中国成立后，杜宣同志在担任某些领导工作的同时，开始在戏剧创作上作不懈的努力，由于他长时期从事革命活动，生活积累相当丰富，而且又熟悉舞台，所以他所创作的剧本思想性和艺术性结合得都比较好。

杜宣是勤奋的剧作家，剧本写了不少。我印象较深的有"文革"以前的《难忘的岁月》、《动荡的年代》、《无名英雄》和《上海战歌》，再就是"文革"以后的《彼岸》和《梦迢迢》。他的剧作基本都是选取重大的政治题材，矛盾尖锐而情节极其紧张，结构自然也环环相扣，从来不出现可有可无的枝蔓，可见他在处理情节与结构这两个关键性的问题时，充分发挥了他的艺术才能。

当前的剧坛可以说是百花齐放的剧坛，差不多西方的许多流派都曾在观众面前亮了相，有些青年剧作家莫知所从，原是可以理解的。但是，"淡化情节"、"散文化的结构"等等提法和做法却是经不起推敲的，只能对戏剧创作的繁荣起到消极的作用。而且，我认为这种提法在根本上违反了戏剧的艺术规律。

此时此地，我们再一次研读杜宣同志的剧作，摸索他的经验教训，看看他是如何安排情节、结构剧本的，我认为不仅对杜宣同志

本人是一次有意义的回顾，对于整个戏剧文学界，也有其现实的作用。

《难忘的岁月》写的是1931年到1935年之间上海的地下斗争，主要写学生运动，女共产党员易宁是剧中主角，以易宁的壮烈牺牲结束。在第三幕第一场中，有一个十分重要的情节，当魏铁夫成为叛徒之后，他暗中派特务甲扮成岔道夫，破坏学生乘火车进京请愿。特务被抓住，魏铁夫立刻反咬一口，说是易宁泄密的。要易宁承担责任并检查，易宁指出了他在使用贼喊捉贼的伎俩。魏铁夫最后扬言要采取行动，使易宁"知道我的厉害"，结果真的把易宁开除出党了。这一情节使事态的发展起了巨波狂涛，矛盾冲突乃空前激烈地展开。另一个重要环节虽不太大但亦不可缺少的情节是康羽迟的探监。他买通了看守长的门路，冒险来与易宁相会。出于同志和夫妻的两重非同一般的感情，易宁确实也渴望能见到康羽迟。果然康羽迟的来到，没有互诉思念之苦，而郑重地告诉她："组织上要我正式通知你，魏铁夫是叛徒，现在正式恢复你的党籍。"当然，他们不能谈得太久，因为此时此刻，很容易被暴露而发生问题的。

这样两个情节就使整个剧本的框架结构支撑起来，并且前后有了密切的呼应。"岁月"之所以难忘，是因为当时的斗争十分艰苦而复杂，而胜利之得来不易，正是无数像易宁这样的烈士的牺牲而取得的。被开除了党籍的易宁虽然蒙冤，但仍旧坚持党员的坚贞信念决不屈服而偷生，就显得她的形象更为高大。

另外有些细小的情节，和整个框架结构没有太大的关系，但是为了创造某种气氛，或为了使生活的丰富多样能如实地反映，也可以酌量点缀。例如第二幕第一场，康羽迟等人，为募捐去帮助义勇军，群众也喊起了"抵制日货"等口号，一个印度巡捕向这边走来，大家躲进咖啡店中，不料印度巡捕也跟进，群众骚动了，以为印度巡捕要抓人，向他责问。他一声不响，却从裤袋里掏钞票。他也不甘落于人后，他也捐献了。当然，一开始的紧张空气也随之开始缓和，舞台上，观众中都会出现些许笑声。这种细小的情节，正符合

所谓"一张一弛"的精神，可以起到一定的调节作用，以免观众从坐下来开始一直紧张到闭幕为止。

《无名英雄》取材于1949年1月18日的长虹号起义事件，这个话剧剧本也就是后来电影剧本《长虹号起义》的蓝本。这次起义不仅对解放军的渡江有一定的作用，而且又大大地鼓舞了人民群众的斗志。剧本几乎全是敌我斗争的场面，和国民党军官、特务斗智斗勇的情节尤多。而其中最惊险的也是最富有悬念的情节则是如何能弄到国民党海军舰队王司令的保险柜的钥匙，因为海军司令部请美国顾问团设计的一套江防计划，就锁在里面。

第一幕就提出了这个问题，林唯实和陈志航他们决定让王司令小老婆白玉霞的贴身婢女小凤设法弄钥匙到手。第二幕中又交代了这把钥匙王司令在白天一直挂在裤子上，晚上由白玉霞把它锁在一个柜子里。这一天王司令因为换新的军服，钥匙暂时放到了白玉霞的手提包里。机伶的小凤终于在帮白玉霞拎手提包的时候到了陈志航身边，摸出那个保险柜的钥匙让陈志航用油泥打了模型，放进了自己的口袋。小凤刚下，白玉霞就由吴舰长陪同来到。这个白玉霞虽然不一定由于什么政治上的警觉性，但她毕竟是人海和官场中混过来的，对小凤和陈志航有所交谈这事异常敏感。她要追根究底地查问陈志航，最后竟把手伸到陈志航口袋里，进行搜查了。幸而，在这之前，刚巧传令兵把一份香港发给王司令的电报交给了陈志航，他也塞在这口袋里，因此白玉霞摸到的是电报，没有摸到口袋深处的那块油泥。偏偏这份电报是讲的已在香港买了洋房，白玉霞认为她的王司令"准备和那个野狐狸去享福，打算把我丢掉……"自然吸引了她的全部注意力，不可能再继续去搜查陈志航的口袋。这一情节，动作性强，惊险之后，观众不禁莞尔一笑，让跳得很快的心重新安定下来。

还有"军统"在海军中的高级特务赵正中对陈志航的查问，一问一答之间，显示出赵正中的阴险和愚蠢，与陈志航的勇敢和机智成了鲜明的对比，由于小特务邹人石的汇报，赵正中几乎对陈志航所有的行动都相当了解，所以问得仔细异常，但陈志航的回答毫无

破绽，把小凤找来对质，仍旧找不出漏洞。这局面如何收拾呢？赵正中只好说："那刚才是误会啦！陈参谋，我们叫做梁山泊好汉，不打不相识呀，哈……"他打着"哈哈"和陈志航握起手来了。当陈志航和吴舰长先后向王司令谈到赵正中对他们的"审问"时，王司令为"这个王八蛋，兔子倒吃起窝边草来了"而气愤异常，加剧了他与赵正中之间的矛盾，对长虹号起义当然是非常有利的因素。

再就是秘密电台遭到搜查的情节，电台放在箱子里，两个查"私货"的警察一定要打开，林唯实称没有钥匙，不肯开。他们准备用老虎钳或刀硬做，正巧陈志航来到，说明是海军王司令的，警察还是要开。陈志航要打电话给王司令报告一声，警察这才软了下来。连西药的货样也不用拿下看了，灰溜溜地鱼贯而下。

《无名英雄》实际上有两条主次分明的线，主线是林唯实、陈志航他们发动群众、组织群众工作的逐步开展，直到时机成熟。另一条线是林唯实、陈志航和王司令、赵正中、邹人石他们的煞费心机的随机应变的斗争。两条线时而分开、时而合并，是《无名英雄》结构上的巧妙之处。但是就情节而论，却是在后一条线中比较富于戏剧性而更吸引观众。

其他《动荡的年代》、《上海战歌》和《彼岸》在情节的安排和框架结构的组织上，我认为都是成功的。必须说明的是杜宣的剧本大都是他亲身经历过的一些政治活动、政治斗争，有的虽然不是直接参与，但也间接参与了，《上海战歌》属于这种情况。他收集材料时花了大量艰巨的劳动，进行了一系列访问、座谈，甚至个别领导和战士还向他提供了当时的日记。所以仍有丰富的情节供他采择。他还认真阅读了南京军区所组织的同一题材的电影剧本，然后才把剧本结构成为解放军和地下党的胜利会师。

也就是说杜宣剧作中的情节都是在实际生活中曾经发生过的，故事的发展虽然经过了集中概括，仍然是符合生活的真实的。这和单纯追求情节、故意生造一些光怪离奇的故事有着本质上的差异。也不是先定了剧作框架，再用人物、事件去对位填充。一切都是以生活为依据和源泉，结构的剧本自然符合生活的逻辑和生

活的情趣。

最近10多年来剧坛的情况令人忧喜参半，戏剧题材的视野大大地开阔了。娱乐功能得到较大程度的重视，而不是单纯注意教育功能了。有些作品让观众从剧场走出来时带着一种思考或困惑，让他们对某一位历史人物、某一历史事件有所反思，对人的价值、人的思想深层有所探索，我认为都是可喜的，应该肯定的。但是我在文章开头所说的“淡化情节”“散文化结构”等提法，一无可取。在西方，亚里士多德就认为“情节”是悲剧六大要素的第一要素，后来的莎士比亚、易卜生、奥尼尔等人的佳作也无不以情节和结构取胜。

至于题材的多样化，当然原无可非议，所以《留守女士》、《美国来的妻子》等写改革开放后的男女爱情的小剧场艺术佳作和历史题材的《捉刀人》、《李白》等重新评价历史人物的作品都能受到观众欢迎，得到各种嘉奖和好评，也是很正常的。但决不意味重大政治题材就不要写了，或对17年中和“文革”以后的重大政治题材的剧本就要加以贬低了。

杜宣同志所写的剧本诚然都是重大政治题材，其他的题材他极少接触，原不是什么个人兴趣问题。有相当长的一个历史时期，党的文艺政策特别强调戏剧在政治方面的社会功能，而杜宣同志又是先从事地下斗争，建国后担任过许多领导岗位的工作、中日文化交流的工作，他写这方面的题材正是他最熟悉的生活，这一切都是可以理解的。

此外，杜宣同志的剧本都是创作而不是改编，虽然改编与创作之间不一定有高下之分，但创作毕竟是从零开始。情节与结构无可搬用，全靠他自己的艺术才能去惨淡经营，这就更容易看出一个剧作家功力的高下深浅了。

谈梁伟平的表演

淮剧《金龙与蜉蝣》之所以获得成功，轰动剧坛，当然是编、导、演等各方面充分合作的结果。就演员而论，何双林的金龙和梁伟平的蜉蝣都很有光彩，尤其梁伟平，他所创造的角色不仅在淮剧史上从未出现过，在所有戏曲剧种中，也是少有的。

用梁伟平自己的话来说，蜉蝣在寻父之前是"常态"，阉割之后是"异态"，后来在宫廷中所作所为是"变态"，说明他对角色的理解相当深入，对一个青年演员来说，是很不容易的。

一个演员能对自己扮演的角色有深入理解，当然很好，但这仅仅是第一步，观众不是来听学术报告，观众是通过梁伟平的表演，再回过头来，去分析研究梁伟平是如何把握蜉蝣这一人物形象的。这就是说，梁伟平要在理解蜉蝣性格的基础上，准确地把他的理解表现出来，而且要表现得很美，这就是第二步和第三步，任何一步都不能省略，不能草率，否则，他便不可能完成这个艰巨的任务。

梁伟平在文化上有他执著的追求，喜欢读书，有什么讲座进修班之类，他都争取参加，细心谛听，又爱和编剧、导演交朋友，所以知识面广，对他理解角色无疑带来许多有利的条件。

表现"常态"，表现"伶牙俐齿"的蜉蝣，梁伟平原来就以小生见长，自然得心应手，再说他最近又不断向昆剧名小生岳美缇请益，在表演文小生时更潇洒自如了。只是根据剧情，唱念和神态向娃娃生有所倾斜而已。难度不太高，给人印象固不错，但还说不出有多少特别的地方。

表现"异态"时，梁伟平开始显露"异彩"了，他表演被阉割后生

理上心理上同时承受巨大创痛的动作和神情达到了非常统一、协调的地步，他的时而踉跄时而蹒跚的脚步，看似凌乱却无不有其节奏，伴以激越凄厉的白口和唱段，充分使用了一个优秀的文武小生的浑身解数。他成功地扮演过《逼上梁山》中以文武老生应工的林冲，恐怕也给他增加了更丰富的方法和触类旁通的启发，给观众留下的印象是十分深刻的。

表现“变态”时，梁伟平把人性完全扭曲了的蜉蝣演得淋漓尽致，他的献媚，他的奸诈，他的口不由衷，他的笑里藏刀，使人看了觉得蜉蝣可恶之极，可恨之极。表演的重心既不再是唱段，也不再是繁重的形体动作，而是说白和表情，以及某些剧中人金龙也忽略了的小动作。文武小生和文武老生的表演艺术都用不上。此时此地的蜉蝣是百分之百的小丑。就这部分戏论，观众已经非常满意，再联想到前几场梁伟平的表演，不禁猛然惊觉，这个青年戏路之宽广、基本功之扎实，兼备文武小生、文武老生、小丑的功能实在值得大书而特书一番。

半个世纪以来，我看的戏不下数千场，在这一方面，只有川剧曾荣华、袁玉堃以及较他们晚一辈的晓艇曾给我以充分的美的享受，因为他们确实具有亦文亦武亦生亦丑的多功能，川剧遗产丰厚，他们能继承而发扬光大，令人欣慰。

淮剧家底不如川剧，在过去对国内外的影响亦略逊于川剧，可《金龙与蜉蝣》却培养出了亦文亦武亦生亦丑的梁伟平。应该说，他不仅是一个把任务完成得非常圆满的演员，而且对淮剧的传统在继承的同时作了丰富和发展，有他的可贵的贡献。

梁伟平还年轻，好自为之，不难攀登淮剧艺术新高峰。

多才多艺的蔡金萍

上海宋庆龄基金会和中国福利会儿童艺术剧院推出了蔡金萍的专场演出，使我对她的表演艺术有了进一步的了解，过去我只看过她演出的《花木兰替父从军》、《闹钟》、《秋白之恋》三剧，觉得她戏路比较宽，基本功比较扎实，印象还不错。现在，我才知道她在歌唱、舞蹈、戏剧三方面都有一定造诣，而且戏路之宽远远超出我原来的想象，确实是一位优秀而前程似锦的青年演员。

儿童剧的主要观众是少年儿童，这就要求儿童剧的演员在音乐、舞蹈、戏剧三方面能均衡地发展，因为儿童喜欢舞台上有充溢童心童趣的蹦蹦跳跳、唱唱闹闹的场面，而不喜欢长篇的对话和沉闷的独白，所以很多儿童剧都带有音乐、舞蹈的成分。以蔡金萍在专场演出中所唱的《党啊，亲爱的妈妈》、《英雄赞歌》和《英俊少年》中，可以看出她已经是一位技术熟练富于表现能力的独唱演员。她的舞蹈也使人眼花缭乱，因为她融进了传统戏曲中旦角、丑角的身段和步法，得心应手地挥洒自如，使观众由此而获得美的享受。

专场的剧目共有三个，我认为经过了精心的挑选：

《马兰花》第七场，蔡金萍同时扮演大兰、小兰姐妹俩，一个悲伤，一个欢快，在情绪上有极大的反差，蔡金萍在一个角色下场之后，瞬息之间，又以另一个角色的身份登场，根本没有给她转换环境或改变身份在思想上的过渡时间，而且这种转变不是一次，而是多次。蔡金萍把这个任务完成得出色之至。当场戴耳朵、穿外套的细节是精彩的设计，天衣无缝地暗示观众大兰、小兰的扮演者是同一个蔡金萍也。

《纽约少年》第二场，蔡金萍扮演迪克，以流浪孤儿的身份出场，继而受到格雷森的爱护，使他成为衣冠楚楚的少年。但是，他的流浪孤儿的粗俗动作和粗俗语言在刚见艾达时就经常不自觉地流露，一流露就马上收敛。成为衣冠楚楚的少年以后，这毛病仍改不了，要加以收敛，难度就更大。她的表演既有中国传统戏曲的手法，相当夸张，也有卓别林式的西方的幽默和风趣，使人捧腹不止。

《花木兰替父从军》，蔡金萍先以女儿身登场，秀丽文雅，讨人喜爱，继以男装勇士出现，孔武有力，气魄豪壮，但毕竟不是真的男子，有时则略有女儿妩媚娇羞之态，所以其父初被她蒙蔽，继而发生疑窦而看出破绽。蔡金萍的成功表现，使这个传奇色彩极浓的故事增加了可信性。中国传统戏曲的刀枪靶子等手、眼、身、法、步的程式她都恰到好处地吸收过来，为己所用，是一个成功的范例。

日本相扑力士的传记

我曾写过一篇《中国古代的相扑》，对于汉代至清末的相扑技艺的流传勾画出一个轮廓，引用史料除了众所周知的《东京梦华录》、《武林旧事》之类，也略有某些孤本、残本中的片言只字。

对于日本的相扑，是否千真万确就是中国古代的角抵这一点，我一直心里不够踏实，因此对中国古代相扑的材料继续搜集，对日本的相扑书籍，也决不让其在眼底滑过。

在《太平御览》中，我发现引自王隐《晋书》的一条记载：

> 颍川襄城二郡，班宣相会，累欲作乐。襄城太守责功曹刘子笃曰卿郡人不如颍川人相扑，笃曰相扑下伎，不足以别两国优劣，请使二郡更对论经国大理人物得失。

这条记载之所以值得重视，因为它是晋代的记载，同时直书为“相扑”，根本不提“角抵”了。另外在明代都穆的《都公谈纂》中，我也新发现了关于永乐年间梁兴甫的记载，说广西和尚被称为勒菩萨的到了苏州，十分嚣张，梁兴甫虽已年老，仍旧和他在北寺殿前“相扑”，结果两人彼此都负伤而死。

我读了池田雅雄《相扑百年史》、酒井忠正《日本相扑史》、山本义一《古今名力士百杰传》和小岛贞二《大相扑力士一百选》，对于日本相扑的发展史，有了进一步的了解。知道日本奈良朝四十五代圣武天皇天平六年(734)农闲之时，曾举行盛大的“相扑戏”，圣武天皇亲自来参观了比赛。平安朝桓武天皇延历十二年(793)时，朝廷中设立了相扑司总裁，专门负责相扑的竞技事宜。

许多画片、插图给我的知识更多，原来有一幅图是画的明治二十二年(1889)的回向院相扑场，场内挂的一幅帔上，就标题了“大角抵”三个大字，可见在明治以前，也是称“相扑”为“大角抵”或“角抵”的了。

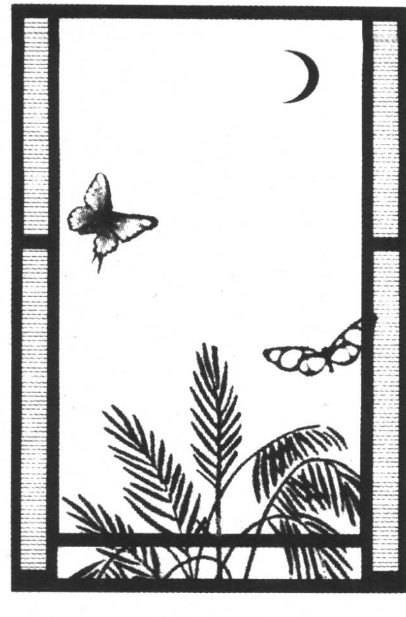
日本对古代以及现代的相扑名手，都称之为力士。级别最高的力士，称为“横纲”。而且人们都为他们写下十分详尽的传记，这些传记一般都记载了生平事迹和历次比赛的胜负等战绩。此外还注明了等级以及每一个人身体的重量。这些特点是任何人物的传记都没有的。古籍《古杭梦游录》中，“相扑”条载“古百戏之一，聚诸力士相角力，以能颠扑他人者为胜”。也称相扑手为力士。日本称为力士，不知是否受此影响。

我所看到的材料之中，日本古代出名的力士如谷风梶之助(1750—1795)、雷电为右卫门(1767—1825)、生月鲸太左卫门(1828—1851)、大达羽左卫门(1854—1904)诸人的传记都比较详尽，有的还附了画像或照片，有的还附了死后的墓碑。令人值得深思的是这些力大无穷的大力士都寿命不长，竟没有一个人活到六十花甲。

关于相扑的历史和相扑力士的历史，现在日本还保存了许多文物遗迹，可供进一步的研究考察。例如东京墨田区的相扑博物馆、东京深川八幢宫内的横纲力士碑，都保存了许多极有价值的史料。

可以看到不仅日本古代对相扑很重视，而现代的体育界、出版界也很重视这方面的历史的研究和论著的编纂出版。

在我国古代，音乐戏剧演员的传记已经很少，在运动和竞技方面，可以说几乎没有留下一本人物传记。相形之下，未免见绌。







辑四



剧目所反映的众生万象





《目连救母》与儒释道

我们在习惯上把宋代迄今全国各地演出的以目连救母为题材的戏曲统称为目连戏，而实际上其剧本的故事和演出的形式以及唱腔则并不是完全相同的。

作为一种独特的文化现象，目连戏值得我们深入研究，所涉的内容则超出了戏曲的范畴，涉及到整个文化领域，甚至也超出了文化领域。

《目连救母》故事渊源于佛教经典《佛本行集经》和《佛说盂兰盆经》。唐代相当流行的《目连变文》详细地介绍了有关情节。大意是说释迦牟尼时，摩羯陀国有长者名拘离陀，夫人号靖提，端庄而性贪婪，生子目连，长大即皈依释迦牟尼，成为释迦的得意门徒。虽有救亡母于地狱的关目，却并不在剧中成为贯串动作。主要环绕目连一家人的生、死、祸、福阐发人生本是苦海，只有出家皈依佛门，才能得到解救。对于因果报应以及轮回转生等封建迷信思想作了露骨的宣传。

据《东京梦华录》的记载，北宋就已有《目连救母》的演出，可惜剧本已无流传。而现存的明代郑之珍的《目连救母劝善戏文》却用了时空错位的手法，基本上把故事中国化了。释迦牟尼及其子弟大目犍连相当于中国周朝时代，郑之珍一下子移到了唐代，而目连亦即刚出场时的傅罗卜被处理成为赴西天取经的三藏法师。从今天的戏剧理论去衡量，也可以说是一部荒诞剧了。

这部《劝善戏文》增加了许多道教尊奉的神仙，突出了目连历尽艰险的孝可感天的救母全过程，使原来宣传佛教教义的一部戏

成了儒释道三种思想体系混成一团的结晶体。

在郑之珍的《劝善戏文》问世前后，民间舞台上还广泛流行另一种时空错位的《目连救母》，把时代背景放在南北朝的南朝梁，写梁武因塞猴洞而饿死一群猴子，群猴变成侯景作乱，傅罗卜之祖父傅天斗不顾危险而解粮救主等等。根据福建、四川、湖南等地所演出的实际情况来看，这一种从傅罗卜的祖父《傅天斗》演起的体制相当普遍。安徽的目连戏和郑之珍本比较接近，也许郑之珍就是把他当时所看到的《目连救母》加以整理改编的，他自己就是安徽南部的徽州人。

民间在农历四月八日相传是佛祖生日这一天吃乌米饭，原是目连向地狱中的刘氏送饭时往往被众饿鬼抢去，乃将饭用树叶染黑的典故。但是宋代开始，演《目连救母》就不在四月初八，而在农历七月十五日这个中元节。所以应该说把佛教故事的《目连救母》涂上道教的色彩，并不是明代郑之珍开始的。因为，把正月十五作为上元节、七月十五作为中元节、十月十五作为下元节，合称三元，那本来就是道教的一种习俗，后来人们都接受了。这和佛教、印度诸国是没有任何关系的。

《目连救母》既然有着十分强烈的佛教色彩，又有着一定的道教色彩，但在湖南怀化一带巫术盛行的地区，其和巫术也发生了密切的关系。宗教和巫术都离不开仪式，所以各地演出《目连救母》时都有种种离奇古怪的仪式。这是因为僧道打醮做道场时，演《目连救母》本来就是整个活动中的一个组成部分。

福建的泉州、莆田、仙游一带，从前戏班演此戏要提前一个月斋戒，演出期间演员全都住在一起，不能回家。不仅戏棚中要供玉皇大帝牌位，开场时还要先请“玉皇大帝诸神衹”出场。

从目连祖父的故事开始这部分，在福建泉州、莆田叫《傅天斗》，在湖南怀化叫《梁传》，四川的目连戏《白花岛》、《双鸾带》等部分，梁武帝与皇后郗氏都是剧中主角。

湖南怀化旧俗，在《梁传》演出时，要在场内竖起高高的桅杆，上挂一用纸扎的一丈五尺长的蟒蛇，头却是美女之头，称之为“郗

氏幡”。因为剧中有“郗氏变蟒”的情节，这“郗氏幡”形象狰狞恐怖，对观众有相当大的吸引力。这是因为郗氏被写成“犬馒斋僧，逐道毁寺”的作恶多端的人物，简直就是目连生母刘青提第二了。根据因果报应，后来变成蟒蛇当然理所应该。

全部的《目连救母》要演多长时间呢？各地也不一样，江苏的溧阳和安徽的广德在抗战之前都是太阳落山时上演到第二天出太阳时结束，大约在12小时左右。民间称之为“两头红”。浙江的绍兴也基本上是如此。也有演三天三夜，或七天七夜的。如郑之珍本，要演完就得三夜。张照的《劝善金科》有二百四十出之多，至少要演10夜才能演完。

有的《目连戏》不单是演《目连救母》，为了更强化封建礼教，除了以孝为主题的《目连传》（主要情节同《目连救母》）之外，还要演以忠、节、义为主题的《精忠传》、《香山传》和《三国志》，以全面歌颂忠、孝、节、义的儒家的道德观念。这又进一步向儒靠拢，而相对地冲淡了佛教、道教的色彩。

《目连救母》在表演上有大量特技与绝技，并且对民俗有广泛的反映。所以联合国教科文组织对此十分重视，曾资助这方面的研究和讨论。

《慈悲愿》之谜

《慈悲愿》这一剧名见于《缀白裘》，此剧名之下系单折《胖姑》。那么《胖姑》究竟是不是《慈悲愿》中一折呢？几乎成了悬案。

按《缀白裘》选辑于清代乾隆年间，《传奇汇考》（今改题为《曲海总目提要》）一书之完成亦在乾隆年间，亦收了《慈悲愿》，在卷三十中，对其题材有所考证。那么，有《慈悲愿》一剧，似乎已经也有旁证了。

问题不这样简单，首先《慈悲愿》全剧之刊本或抄本迄未发现，而且未见于清代戏曲史家之其他著述。其次，《传奇汇考》对题材之介绍与考证没有什么新的内容，而是人尽皆知的唐代玄奘法师西天取经的故事。人们对《慈悲愿》之有无产生怀疑是可以理解的。

赵景深先生所选辑的《元人杂剧钩沉》一书中收了《北饯》，我们由此知道了《北饯》是元人杂剧《唐三藏西天取经》中一折。《北饯》写唐初名将名臣尉迟恭等为玄奘法师饯行之盛况。围观者之一胖姑回村后，又向父老带说带做地介绍当时的热闹场面。其故事与曲文和《缀白裘》所收《胖姑》基本相同。现在绝大部分人认为《胖姑》出自《唐三藏西天取经》，原也有一定的根据的。

美中略感不足的是全本的《唐三藏西天取经》也早已散佚了。而且人们为什么会虚构《慈悲愿》这样一个剧名呢？我们不能回避这个问题。

我一直认为清代乾隆年间宫廷大戏《升平宝筏》完成之时，元人杂剧《唐三藏西天取经》尚有全本流传。而且《升平宝筏》把此剧

全部都穿插进去了。何以见得呢？

在《升平宝筏》的开头，便有作者的自问自答：

（问）《西游记》流传已久，怎么又叫《升平宝筏》？

（答）这本传奇，旧编的唐家贞观，新演的昭代升平。犹恐世人愚昧，沉溺爱河，全凭俳子慈悲，超登觉岸。为此编成宝筏，普度苍生。

接着下面还有两句联语：

《升平宝筏》从头看，便是慈悲结善缘

我们知道《西游记》在当时也是《唐三藏西天取经》的简称。此时并未失传可证。而《升平宝筏》的第十七出，即是《胖姑儿曷言胜概》。这一出戏的情节和曲文基本上和《元人杂剧钩沉》中的《北饯》、《缀白裘》中的《胖姑》相同。

因此，我认为：《慈悲愿》这一剧名是由于讹读"慈悲""缘"三个字而来。而实际上《慈悲愿》的剧本从来就不存在的。

《缀白裘》中的《胖姑》来自何书呢？来自元人杂剧《唐三藏西天取经》的可能极少。《胖姑》上端既标《慈悲愿》而不标《唐三藏西天取经》或《西游记》，则可知来自《升平宝筏》的可能性为多。《升平宝筏》是直接为宫廷演出编写的，作者拥有宫廷甚至两淮盐务高级官员收藏的珍贵资料，他可能有机会看到元人杂剧《唐三藏西天取经》。《缀白裘》所选来自《升平宝筏》的可能性为多。

《升平宝筏》在宫廷和民间的流行，反过来又会让人们感到保存《唐三藏西天取经》的必要性已经不多了，于是为此剧的散佚创造了条件。

附带要说的是，有人认为《胖姑》为"伴姑"之误，我不完全同意。因为《胖姑》的演出效果证明，身材苗条的表演艺术家反而影响精彩的程度，恰恰要比较丰腴甚至相当肥胖的表演艺术家扮演，台下才会掌声不断、笑声不绝。南昆张传芳演饰胖姑是如此，北昆韩世昌演饰胖姑我记得也是如此。

《柳毅传书》·《牛郎织女》·《洞庭缘》

大家都知道《柳毅传书》是写的龙宫招赘书生柳毅的故事，其故事的空间在湖泊中。而《张生煮海》这一爱情故事的空间在沙门岛附近的海中。湖泊也罢，海也罢，都是水域，都在水中，都是和海龙王以及虾兵蟹将打交道。所以后来李渔写《蜃中楼》，把这两个故事糅合起来，还勉强可以，并不十分吃力。如果列出《柳毅传书》+《张生煮海》=《蜃中楼》这一公式，我认为是符合实际情况的。另一方面，700 年来，《柳毅传书》被改编、演出的情况似乎比《张生煮海》多些，例如明末许自昌的《橘浦记》、清末何墉的《乘龙佳话》应该说都是由《柳毅传书》演变而来的。但是这些都是比较一般的演变，也还有十分奇特的：

《牛郎织女》是写的天上的故事，按理来说，是没有办法穿插进《柳毅传书》的。但是清代常州人陆继辂的《洞庭缘》却就是这样一部作品。

《洞庭缘》写书生陈弼和柳宗望都在江西豫章，跟随着节度贾公。这个大官从豫章调巴陵，陈弼也就随行。柳宗望要料理私事，迟一些走。

刚巧这时候，洞庭湖中的龙王洞庭君去征讨蚩尤去了。龙妃困守宫闱，感到无聊，命公主好生看守，自己出去遨游一番。

贾公的船队在航行途中，将校们发现一条金色的奇怪的大鱼，一箭射去，鱼受了重创。陈弼就把鱼身上的箭头拔去，并敷上刀药，然后仍旧放入湖中。

原来这一条金色的大鱼就是洞庭君的正妃，脱险而回龙宫以后，与公主都很想报答陈弼的大恩。

洞庭君又另有精于纺织的亲戚织成，柳宗望赶来巴陵时，遇到了织成，认为是一个出色的美女，颇有好感。

洞庭君征蚩尤获胜回龙宫，龙女和陈弼就成亲了。我们必须注意到，并不是柳生配的龙女，而柳生后来是配的织成。而且剧本里也明明白白写着“柳郎织成”云云。大概因为牛、柳两字读音比较接近，所以陆继辂才忽发此一奇想的吧！

《山亭》乎？《醉打山门》乎？

1983年，在上海艺术剧场看上海昆剧团演出折子戏，方洋的《山亭》刚结束，一位著名的剧评家问我："这不是《醉打山门》么？为什么改称《山亭》呢？"

看戏要紧，我只对他说了一句话："原来是称为《山亭》的，不错。"没有和他细谈来龙去脉。

在现实生活中，人们往往把寺庙的大门称作"山门"。我手边有一册《昆明风物志》，介绍昆明元代古刹盘龙寺那篇文章中，说到明清两代每逢开山祖师莲峰和尚生日那天，来朝山礼佛的信徒"往往山门满塞，殿宇无隙"。另一册《江苏山水胜迹》，介绍栖霞古寺那篇文章中，说："步入山门，经过弥勒殿拾级而上，便是气象宏伟的毗卢宝殿。"诸如此类，等等。因为古代著名寺院大都修造在名山幽谷，所以人们就把寺院的大门称之为山门了。唐代大诗人白居易有《寄韬光禅师》一诗，内称"一山门作两山门，两寺原从一寺分"。可见"山门"的称谓是由来已久了。

市民语言中，北方人所说的"骂街"，上海人根据原来江浙人常用的语汇，称之为"骂山门"，和宗教以及寺庙有无关系，尚待查考。

《山亭》是一折水浒戏，标目自有其原委，决不能因现实生活或市民语言而断定为讹错。

按《水浒传》的第三回《鲁智深大闹五台山　赵员外重修文殊院》，说的是鲁智深醉打山门的故事。清初戏曲作家邱园取材《水浒传》第二回《史大郎夜走华阴县　鲁提辖拳打镇关西》编成传奇《虎囊弹》，主要写鲁智深救金翠莲故事，情节上有丰富和发展，也

保留了第三回的主要内容，单独写成一出，名为《山亭》。

明清两代的传奇大都以二字标目，例如《琴挑》、《跪池》之类，不可能标为《醉打山门》的。问题在《虎囊弹》全剧已散佚，已无铁证可寻。现在能查考的只有较早的几种选集了。原来叶堂的《纳书楹曲谱》标《山亭》，而《缀白裘》则标《山门》。按时间先后，《纳书楹曲谱》稍早，按学术价值与编刻态度之谨严，亦以《纳书楹曲谱》为优，所以《虎囊弹》原书此出标为《山亭》，可无怀疑。至于《集成曲谱》也标《山亭》，意义不大，因为这是近代人编订的，无非从《纳书楹曲谱》移植，不见得另有依据可寻。

陆萼庭《昆剧演出史稿》一书，根据《申报》与《字林西报》上的广告，整理出一份《清末上海昆剧演出剧目志》，其中也有《虎囊弹》之《山亭》一出。但作者在叙述光绪五年京戏园所演出昆剧剧目时却称为《山门》，我不知他所依据的原始材料，因为京剧极少用二字标目，即使保留昆剧原来使用之戏名，也不会把《山亭》两字改为《山门》的。有可能是《醉打山门》简称为《山门》。

上海观众之所以对《醉打山门》有较深的印象，并不是由于京剧团所演这一昆剧剧目的缘故，至于昆剧，传字辈著名净角汪传钤演出多次，我记得都贴《山亭》，方洋的《山亭》系汪传钤所传授，也是无庸置疑的。

事情要从 1952 年第一届全国戏曲观摩演出大会说起，湖南省代表团所演剧目中有衡阳湘剧的《醉打山门》，系谭保成主演，由于他深刻领会鲁智深人物性格，又有十分坚实的功底，所以在剧中所显示的十八罗汉的飞钹、托珠、朝天蹬、捧狮等等 18 种造型非常优美。大会一致予以好评。从北京回湖南之际，到上海曾公演数天，也获得了盛誉。从此《醉打山门》这一剧目名称就和《山亭》同样流行了。

衡阳湘戏也不能演全本《虎囊弹》，只能演这一折，是从湘昆和祁剧移植过去的。也有人认为湘剧一形成就演此剧。据说，湘昆和祁剧常用的称谓是《山门》。要说源流呢，当然仍是昆剧，祁剧吸收得早一些，湘昆形成得迟一些。大概祁剧和湘昆就称之为《山

门》了，到衡阳湘戏，才又称《醉打山门》。至于作为简称，他们恐怕称为《醉打》的时候倒多些，称为《山门》的时候反而少些。

昆剧目前演出当然不必改称《醉打山门》，因为《山亭》既是原名，更何况各剧种演出事实上也只到半山亭坍去半边为止，后面打山门的情节就不演了。

当然《醉打山门》的称谓也相当久长了。清代道光年间的《乡言解颐》一书中说：

> 尝有乡村演戏，老学究来游，见庙门联句云："古佛无灯留月照，山门不锁待云封。"问僧曰："但有门而无山，何得谓之山门？"僧指戏台上曰："那唱的《醉打山门》，不但无山，而且无门，他也自管去打。"

可见《醉打山门》的称谓至少也有100年以上的历史了。值得注意的是，此剧只有《山亭》、《山门》、《醉打》、《醉打山门》等四种不同繁简的标目，却从来无人称之为《醉打山亭》的。

谭保成的《醉打山门》既然主要表演十八罗汉的艺术造型，当然不能称《山亭》，因为十八罗汉的塑像在山门之内，而不是在山亭之中的。

《木兰诗》与《雌木兰》

对于古典文学作品的民主性的精华，我们向来是很重视的，就其主题思想来说，爱国主义是其中一个主要的组成部分。然而，祖国的历史悠久漫长，也有不少古代的优秀作品，其主题思想不一定都能用爱国主义加以概括。在民间广泛流传的《木兰诗》，就存在这样一个问题。

《木兰诗》把木兰这个少女作为完美的英雄而加以歌颂的，歌颂了她的代父从军、屡立战功、不求封赏等等，也歌颂了她的机智过人，从军多年，一直到凯旋回乡，同在一起的伙伴始终不知木兰还是女儿之身。《木兰诗》用十分朴素的语言，勾画出了这样一位带有传奇色彩的巾帼英雄的艺术形象，1 000 多年来受到人民群众的喜爱是可以理解的。

然而，《木兰诗》所反映的时间和空间相当模糊，只是隐隐约约地可以看到是中国北方两个部族之间所进行的一场战争。木兰所隶属的那个朝廷究竟是不是北魏？对方是不是柔然？都无法肯定。木兰所参加的战争的性质也是一个谜。从诗歌本身找不到线索和答案，是侵略战争，还是反侵略战争？甚至是统治者之间一般的火并？都有可能。

从行军的路线考察，也不容易判断这次战争的历史背景，黄河和长江的流向不完全相同，有长长一段的南北向的流域，还有那个著名的河套。因此木兰的从军大致上是由南向北，也不能绝对排除由北向南，或自西向东。

《木兰诗》对某些情节的交待过于简单，同时也存在着一些矛

盾，例如先说："将军百战死，壮士十年归"，又说"同行十二年，不知木兰是女郎"。木兰从军的年限就有了两种提法。例如对最高统治者，既称可汗，也称天子，又有"燕山胡骑声啾啾"这么一句，把问题搅得更乱。敌我双方究竟是什么民族，很难弄清楚。

由于内容上的种种复杂的问题，作品产生的年代也众说纷纭，或认为产生于晋，或认为产生于北魏，或认为产生于隋，或根据"军书十二卷"一句，认为产生于唐，如此种种，莫衷一是。

木兰姓甚名谁？更无法解决。因而有了朱、花、木等姓氏，有了亳县、黄陂等不同的籍贯。为了解释许多疑团，为了解释何以存在许多矛盾，张荫嘉在《古诗赏析》中提出了："诗中用可汗字，木兰当是北朝人，而诗则南朝人所作。"仍旧难以自圆其说。

我认为《木兰诗》经过多年考证之后，收获固然有一些，对其背景与具体事件之真相还是没有弄清楚，恐怕也不全是考证者的责任。《木兰诗》中的好些句子和《析杨柳歌》相同，我怀疑这首民歌是把许多民歌合并剪接而成的，尽管木兰的形象令人喜爱，却不一定是写的真人真事。

好在读者并没有因此而对《木兰诗》的喜爱程度产生任何影响。

《木兰诗》的广泛流行，并不限于诗歌本身，明代嘉靖年间，徐文长以《木兰诗》为题材，写成了杂剧《雌木兰替父从军》，列为《四声猿》杂剧之二。

《雌木兰》剧中把可汗标明为"大魏拓跋克汗"，其敌方则是造反称王的黑山贼豹子皮。这是根据原诗中"旦辞黄河去，暮至黑山头。不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑声啾啾"这么几句而虚构的。今存《木兰诗》，较多版本为"旦辞黄河去，暮至黑水头"。大概徐文长所看到的版本为"黑山"而非"黑水"，否则的话，豹子皮应该称之为黑水贼或黑水贼首了。

《雌木兰》在第一曲《点绛唇》中就说：

休女身拚，缇萦命判，这都是裙钗伴。

立地撑天，说什么男儿汉！

为中国古代妇女的光荣事迹欢呼、歌颂，从而把木兰的形象塑造得更高大，气度更豪迈。在后面三折中，也适当地注意到了这一点。我们说徐文长在一定程度上发展了《木兰诗》的男女平等的思想也是可以成立的。

我认为这样说，并没有对《木兰诗》、《雌木兰》有什么拔高之处，因为和《木兰诗》几乎同时代的《李波小妹歌》也唱道："左射右射必叠双，妇女尚如此，男子那可逢。"而徐文长的《四声猿》之四《女状元》中，也有"世间好事属何人？不在男子在女子"等唱词。

至于作品原来的局限性，或多或少还存在着。原作"愿为市鞍马，从此替爷征"，主要是代父从军，她既是巾帼英雄，也是孝女。《雌木兰》全名是《雌木兰替父从军》，并未对孝的伦理观念有任何冲淡。

《金瓶梅》传奇并非佳作

历来研究《金瓶梅》及其对中国小说的相互关系和影响时，都只提《水浒传》和《红楼梦》，研究《金瓶梅》和戏曲的关系时，都侧重海盐腔，极少有人涉及明末的《金瓶梅》传奇。

《传奇汇考》有著录，作者为江苏江都人郑小白。而别本《传奇汇考标目》于郑氏名下补录《金压屏记》传奇。《海澄楼藏书目》载明此书为明刊本，因知郑小白为明末人。《扬州画舫录》亦未收此人，可能小白是别号。

现存《金瓶梅》传奇，凡上下二卷，上卷十六出，下卷十八出，共三十四出。和小说的开头也不同，先由普静禅师的现身说法，劝世人切勿贪恋女色，有一支概括全剧情节的〔燕春台〕：

> 浪子西门，清河豪富，室中有妇贤良。蓦遇金莲，懦夫遭毒堪伤。又思钻穴东墙，瓶儿心险恶，子虚命夭，人财两得，妻妾荣光。趋权纳贿，买笑征歌。春梅小婢，宠占专房，一朝撒手，何殊梦觉黄粱。旧日人归，萧条，不禁凄凉。演当场看青眼，胜似篇章。

这一支曲子并非用一般的副末登场的程式唱的，而是由副末扮普静禅师，被四侍者前引出场后唱的。

如果根据这支〔燕春台〕，认为《金瓶梅》传奇是依照《金瓶梅》小说而加以改编的，那就上了当了。整部《金瓶梅》传奇，除了第一出的"家门大意"有《禅师现宗》的标目之外，一直是水泊梁山好汉们的征战和西门庆家中妻妾们的活动两条线交叉进行的。

在传奇中，武大郎也是死了浑家续娶的潘金莲，也有个“三寸丁、谷树皮”的绰号。西门庆的妻妾姓名也是吴月娘、孟玉楼等等，朋友也是花子虚、应伯爵这一伙，传奇很大程度上参考了小说，没有疑问。

另一方面，却写了许多小说里所没有的场面。小说在第一回中提到了山东宋江、淮西王庆、河北田虎、江南方腊这四大寇，以后没有去写田虎，传奇却用第五出专写《田虎倡兵》。在《水浒传》中快要结束时才出现的没羽箭张清，在传奇中第四出《东昌将略》主要是写他，比武松、武大郎上场还早些。后面还有一出《飞石敌人》。

在《金瓶梅》小说中未出场的《水浒传》中人物，如吴用、公孙胜、刘唐、顾大嫂、王英、徐宁等人，在传奇中也都上场，而且有些戏。

第六出《夸虎相逢》有些近似昆曲舞台上的《打虎游街》，第十一出《金莲诱叔》近似昆剧舞台上的《诱叔》，后面还有些地方近似昆曲舞台上的《挑帘裁衣》，这就不知道《金瓶梅》传奇和《水浒传》、《义侠记》彼此之间的影响了。

除了水泊梁山的英雄们几乎占了一半篇幅之外，传奇所反映的《金瓶梅》小说的情节也简单得多。这当然和篇幅有限也有关系。但“春梅小婢，宠占专房”几乎没有接触，和小说一对照，就有很明显的区别了。

小说在许多地方有露骨的性行为的描绘，有关于衣、食、住、行各方面风俗习惯的细腻的铺叙，在传奇里也都没有了。

小说是以西门庆纵欲身亡为转折点，然后逐一为吴月娘、潘金莲、孟月楼、孙雪娥诸人安排悲惨下场。第一百回才出普静禅师点化群鬼。所以可以看出，直到第三十四出，传奇还没有把〔燕春台〕所概括的剧情都写完。可能作者还要写下去，只是由于什么偶然的原因而未能实现此愿望。

作为一部传奇，《金瓶梅》并不是影响很广的作品，但是要研究《金瓶梅》小说对后世的影响，这一研究工作仍应该做。要考察这

一传奇和《水浒传》、《义侠记》的关系，也具有一定意义。再说，郑小白只有两部传奇作品，另一部《金压屏记》虽曾有明刊本，却已散佚了。《金瓶梅》就是他唯一的传世之作了。

第二出《十友结拜》，彼此讲了些故事。有的故事也颇有寓意，例如赵公元帅差老虎去请人，那老虎把客人吃了。赵公元帅向老虎问客人下落，老虎说起话来："我向来不会请人，只会吃人。"众人看见赵公元帅塑了三只眼，就说现在最好"开一只眼，闭一只眼"，认为两只已太多，更不必说三只了。如此一类的插科打诨实际上是对当时的现实的不满。

从表演艺术方面看，还有一些材料可供研究，例如"小旦武扮孙二娘"、"小丑扮武短脚虎"，居然不称武旦、武丑，不称矮脚虎而称短脚虎，十分特殊。

朱星在《〈金瓶梅〉的文学评价以及对〈红楼梦〉的影响》一文中，说此书为清人无名氏作，不知他有何依据。因为他认为书中无性生活的描写，怀疑作者没有受到一般版本《金瓶梅》的影响；只是看了庚戌年初刻本这一点，已有人提出异议，因为那个初刻本也有性生活的描写的。

庄一拂《古典戏曲存目汇考》说此书"演《水浒传》以西门庆、潘金莲为关目，中间插入张清、琼英以及田虎事"。也不确切，可能未查原书而误信《传奇汇考》了。

南山逸史为曹操翻案的戏剧

郭沫若在写话剧《蔡文姬》的同时，又写了《替曹操翻案》一文。

其实明代末年曹操的舞台艺术形象也是正面人物，是用外角扮的，而不是用净角扮的。南山逸史的《中郎女》就是一例，此剧也是以蔡文姬归汉为题材，真是巧极了。

在剧中，曹操有长篇的白口："向来国史尚未纂修，自孟坚以还遂成绝响，孤家若不早择耆宿名贤，撰成信史……就是孤家一片翊汉安刘苦心，岂不被后来轻薄书生东涂西抹坏了。"

而第一出《赎姬》中，曹操出场念的"赋诗横槊气凌云，仿佛孙吴智若神"，更是把他描塑成气魄雄伟的人间俊杰。

其题目、正名四句：

> 重文学的老奸瞒轻财全友
> 读父书的俊文姬女作男工
> 受孤凄的懦贤王抛妻割爱
> 落便宜的穷董祀妇贵夫荣

虽然称曹操为老奸瞒，还是肯定了他的"重文学"和"轻财全友"。

尤其值得重视的出使匈奴的使臣并不是无名之辈的周近，而有了建安七子之一的以作《登楼赋》而闻名的王粲。而在后面，有曹彰带了大队人马在显示武力，向匈奴表示有可能用先礼后兵的办法，非接回蔡文姬不可。也是表现了曹操对这件事情的重视和决心。

陈与郊的《文姬入塞》与南山逸史的《中郎女》时代差不多，对

曹操的评价虽略低于《中郎女》，那个前往迎接的小黄门对蔡文姬说："曹丞相因念令先君是绝代儒宗，夫子是名公爱子，不忍埋没这白草黄云之外。"对曹操也就相当歌颂了。

附带说一个问题，清代传奇作家对蔡文姬归汉等事另有看法，钱维乔在《竹初文钞》中说："蔡琰三适之妇，徒以家风淹雅，蔚宗登之《列女传》中。"言外之意，她无非靠父亲蔡邕而受到范晔的重视罢了。

1927 年，鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒之关系》的学术演讲中说起："曹操在史上年代也是颇短的，自然也逃不了被后一朝人说坏话的公例。"

郭老在《替曹操翻案》一文结束说："曹丕和曹睿都是比较可取的人物，如果他们活得长一点，在位长一点，曹魏的统治更长一点，我看历史上对于曹氏祖孙父子的评价是会有所不同。"也有可能受了鲁迅一些影响。

在那次学术演讲中，鲁迅认为"曹操是一个很有本事的人"，但也讲了曹操表面上说不忠不孝的人才也要，却又借不忠不孝之名去杀孔融，而且指出如果把这问题去责问他，那么"恐怕他把我们也杀了"。可见他并不是全面肯定曹操的。

鲁迅经常写杂文，经常用嘻笑怒骂皆成文章的一种写法，他在《华德焚书异同论》中，指出了希特勒比秦始皇还残暴。但在《田军作〈八月的乡村〉序》中仍旧说："就是秦始皇、隋炀帝，他们会自承无道么?"也没有全面肯定秦始皇。

所有腐朽的统治在历史上都很短暂就被推翻了，如果认为统治较长就会得到好评，那还有什么是非可讲呢？事实上并非如此。

但是在戏剧舞台上，明代末年的《中郎女》等剧却确是将曹操作为正面人物而用外角扮演的。假使说"替曹操翻案"的话，400 年前，南山逸史早已翻案了。

南山逸史的《中郎女》为曹操翻案是否是绝无仅有的孤证呢?非也。

曹寅，也就是曹雪芹的先人，曾写《后琵琶》传奇，根据《在园杂

志》的记载，其故事先写蔡邕应征而出，后因董卓而死。接着是蔡文姬被掳入匈奴，写了哀怨无比的《胡笳十八拍》，曹操追念蔡邕，命曹彰以雄兵至塞外迎蔡文姬，匈奴只得放行。曹操乃于铜雀台设宴庆贺，并由祢衡击鼓云云。《在园杂志》的作者又说："用外扮孟德，不涂粉墨，盖此一节，实孟德怜才尚义豪举，表而出之，实寓劝惩微旨。"看来《后琵琶》中曹操的形象较《中郎女》中更为高大。剧本现藏于北京图书馆，可惜已有残缺。

300 年前，《中郎女》和《后琵琶》已为曹操在戏剧作品中、在舞台上翻案了。这是毫无疑问的。不能因抬高《蔡文姬》而抹煞历史事实。

《长生殿》与李白的《清平调》[1]

洪昇是一位创作态度十分严肃的作者,《长生殿》之所以得到高度评价,并不是偶然,他的三易其稿,已经传为戏曲史上的佳话。

如焦循《剧说》:"洪昇撰《长生殿》杂剧,荟萃唐人诸说部中事,及李、杜、元、白、温、李数家词句,又取古今剧部中繁丽色段以润色之,遂为近代曲家第一。"焦循的眼光很敏锐,特别指出此剧和"李、杜、元、白、温、李数家词句"的密切关系,非同小可。但自从五四以来,或者改革、开放以来,戏曲评论家给予充分重视的不多。

我发现洪昇对"李、杜、元、白、温、李"的词句取舍各异,同一作者同一作品的取舍也都值得研究。最引人注意的是对李白《清平调词三首》的处理,与其他作品完全不同,既不照搬原来场面,让李白粉墨登场,又不直引原诗,但又不肯轻易割爱,先用暗场,后用回忆,两次作了反映。这在任何古典戏曲作品中尚未有过先例。现在,我对之作一次初步的探索。

李白传世诗文集版本甚多,较早者有宋咸淳刻三十卷本《李太白集》、宋杨齐贤集注、元萧士赟补注、元余氏勤有堂刻本《分类补注李太白诗》等,都收录了他的《清平调词三首》:

云想衣裳花想容,春风拂槛露华浓。
若非群玉山头见,会向瑶台月下逢。

一枝红艳露凝香,云雨巫山枉断肠。
借问汉宫谁得似?可怜飞燕倚新妆。

名花倾国两相欢，长得君王带笑看。

解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。

尤其值得重视的是宋代郭茂倩编选《乐府诗集》时，也收录了《清平调词三首》，郭茂倩的编选工作做得十分仔细认真，并且做了详尽的考证工作。所以把作品分成《郊庙歌辞》等12大类。唐代去宋时代不太久远，故将《清平调词三首》列入第十类《近代曲辞》。

而且，还有宋代乐史所著《杨太真外传》："上曰：'赏名花，对妃子，焉用旧乐词为？'遽命龟年持金花笺，宣赐翰林学士李白立进《清平调》词三篇。承旨，犹苦宿酲，因援笔赋之。"把事情的来龙去脉作了详细交代。据《杨太真外传》记载，在当时，李隆基和杨贵妃都颇为满意，杨贵妃还亲自"持玻璃七宝杯，酌西凉州蒲（葡）萄酒"向李白敬酒，以示酬谢。但事情后来有了变化。

因此，我认为明清传奇将此一情节作为插曲写一出戏并无不妥之处。十分有趣的是明代吴世美《惊鸿记》的《学士醉挥》[②]把李白的狂热、醉态作了尽可能的比较夸张的描写，李白与高力士的矛盾相当尖锐。屠隆《彩毫记》的《脱靴捧砚》忙于交代情节，李隆基命令"仍着高力士与他脱靴，贵妃捧砚，以助供奉吟兴"。高力士、杨贵妃立刻就照办了，并没有显示出有任何委曲的表情。

之所以处理不同，也是有原因的。《惊鸿记》以写杨贵妃与梅妃争宠为主，戏剧性很强，于是李白在场上的科介也较多，与高力士之间有戏可观。屠隆一方面自命才华可比李白，一方面却从未有受过李白这样的应诏入宫赋诗的恩宠，《彩毫记》既是写李白一生的事迹，其他关目他能发挥之处不少，《脱靴捧砚》就没有刻意经营，轻描淡写地过了场。

《长生殿》也穿插了李白题咏《清平调词三首》的情节，但处理的形式相当微妙。第四出《春睡》结束时，有如下的场面：

丑　启万岁爷：沉香亭牡丹盛开，请万岁爷同娘娘赏玩。

生　今日对妃子，赏名花。高力士，可宣翰林李白，到沉香亭上，立草新词供奉。

丑　领旨(下)。

生　妃子,和你赏花去来。

按常理说,第五出应该是类似《惊鸿记》的《学士醉挥》,或《昙花记》的《脱靴捧砚》这样的一出,而其主要角色当然是李白了。但接下来的第五出却是《禊游》,也就是说,虽然有这一情节,但用暗场交代了。原因呢?也不难寻找。

洪昇写《长生殿》有一个十分明显的意图,就是将李隆基与杨贵妃的"爱情"尽可能地予以美化,甚至尽可能地把他们之间的"爱情"都写成相当专一的。第二出《定情》就把这种意图充分体现了出来。

而且作者对李隆基、杨玉环的爱情故事具有一种十分独特的感情,在创作过程之中,并不是甄别史料之真伪而定取舍,而是采用了"凡史家秽语,概削不书"的做法[3]。也就是说有关杨贵妃本为寿王之妻,李隆基纳之为妃,杨贵妃认安禄山为干儿子,嬉耍无度,实际上也有暧昧关系等等,虽然历史典籍均有明确记载,洪昇认为这些记载和他要美化杨贵妃的意图存在矛盾,所以概不采用。

正面写李白题咏《清平调词三首》的话,对洪昇来说,他感到棘手,因为既狂且醉的李白,此时此刻不可能像一般臣僚一样诚惶诚恐地见李隆基、杨贵妃,而是傲慢异常,甚至对不可一世的大太监高力士讥笑呵责,非叫他为之脱靴不可。在这种情况之下,脱靴的虽然是高力士,他的主子李隆基、杨玉环当然也是有些难堪的。这样一来,当然犯了洪昇的禁忌,所以他不用明场而用暗场。

那么,干脆不提李白题咏《清平调词三首》呢?也不行。在这个问题上,洪昇的想法和李隆基比较接近。李隆基"对妃子,赏名花"之余,非要宣召李白前来为之歌颂一番不可,非要使这一风流韵事成为永远流传的佳话不可。洪昇似乎猜透了李隆基的内心活动,似乎也下了决心,要进一步利用李白的题诗美化李、杨的"爱情",所以绝对不能放弃。明场又不能用,除了像现在这样用暗场交代情节之外,的确也想不出别的办法。弄清楚了洪昇的思想感

情，我们对第四出《春睡》的结尾自然见怪不怪而且能理解了。

《春睡》结尾处李隆基吩咐高力士“宣翰林李白，到沉香亭上，立草新词供奉”，既用暗场处理，事情本来也结束了。但是，经过相当长的时间跨度，到了第二十四出《惊变》时，李隆基却又旧事重提：

生　……妃子，朕与你清游小饮，那些梨园旧曲，都不耐烦听他。记得那年在沉香亭上赏牡丹，召翰林李白草《清平调》三章，令李龟年度成新谱，其词甚佳。不知妃子还记得吗？

旦　妾还记得。

生　妃子可为朕歌之，朕当亲倚玉笛以和。

旦　领旨。

（老旦进玉笛，生吹科）

旦　（按板科）〔南泣颜回〕花繁，浓艳想容颜。云想衣裳光璨，新妆谁似，可怜飞燕娇懒。名花国色，笑微微常得君王看。向春风解释春愁，沉香亭阁倚阑干。

我们知道《惊变》是唐代从繁荣昌盛走向战乱频仍的一个重大的转折点，所以下面在科介中就直截了当地由上场的副净吟了白居易《长恨歌》的原句：“渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。”

这不禁使人产生一系列疑问，尤其是如此重提旧事有什么必要。我认为洪昇首先假定李白的《清平调词三首》确实是全心全意歌颂李、杨爱情，誉之为神仙眷属的力作。重提一下，可以概括地集中地反映李、杨恩爱非同一般的浪漫而幸福的生活。可以这样理解，洪昇意图借李白的《清平调词三首》作为李、杨恩爱的浪漫的感情的佐证。证明《长生殿》从第一出到第二十四出的内容绝非主观臆测，举出李白的《清平调词三首》作为对《长生殿》的美化李、杨“爱情”这一点的挡箭牌。

其次要作用则是反衬，因为《惊变》之后，即是杨贵妃被迫自缢的《埋玉》，从受恩宠之厚到被迫自缢之惨形成强烈反差，有显著的戏剧效果。

我们再回到重提旧事的主要意图这一点，如果用李白《清平调词三首》的原文岂不更好？《长生殿》一剧，白居易《长恨歌》、张祜《集灵台》、杜甫《丽人行》等名作各在剧中用了不止一次，每出戏下场时四句诗又都是集唐诗，那么，为什么偏偏《清平调词三首》不用原文，洪昇还要煞费苦心地把《清平调词三首》改写成《南泣颜回》，这是十分吃力不讨好的事。

以洪昇的文学造诣来说，他心知肚明李白《清平调词三首》无法照搬，因为第一首把李、杨喻为神仙眷属固然写得词采绮丽非凡，想象力的丰富奇特也展示了李白的盖世才华。但第二首对李、杨的讥刺嘲骂也十分露骨。"枉断肠"者显然非李隆基，也不是杨贵妃，而是寿王。爱妻被父皇夺去，寿王要反抗除非起兵叛乱，否则就只能"枉断肠"了。当然起兵叛乱，他主观上缺乏必要的条件，即使起兵叛乱，也只能以失败被擒而伏诛告终。

更棘手的是第二首中的"借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆"两句。有人还十分勉强地为之辩解，说李白的原意是赵飞燕的得宠还得依赖新的服装，而杨贵妃单凭天生的丽质就足以获得李隆基的充分的欢心了。事实上汉唐异代，而且"燕瘦环肥"，根本无法相提并论。恰恰在不久之前，徐敬业讨伐武则天的檄文中，特别指出"燕啄皇孙，知汉祚之将尽"。此时此刻，赵飞燕这三个字是犯忌的、不祥的，李白如果要歌颂杨贵妃断乎不会搬赵飞燕出来啊！

洪昇正是思考了这些问题之后，觉得照搬《清平调词三首》原文不符合他歌颂李、杨爱情的原来的企图，万分无奈，只得自己写一首《南泣颜回》，虽然文采远逊《清平调词三首》，但讥刺李、杨的味道已经若有若无，勉强解释成为歌颂李、杨的爱情也比较容易自圆其说了。

就《长生殿》全剧而言，不仅第四出《春睡》、第二十四出《惊变》对李白的《清平调词三首》有所反映，第二出《定情》又有：

> 宫女 〔前腔·换头〕观赏，借问从此宫中，阿谁第一？似赵家飞燕在昭阳。

又第九出《复召》：

生　唉，朕此时有甚心情，还去听歌饮酒。〔醉太平〕想亭际，凭栏仍是玉阑干，问新妆有谁同倚？

这两处，根本和李白、和《清平调词三首》不存在任何关系，但洪昇在不知不觉中又想到了，“借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆”、“沉香亭北倚阑干”等李白的名篇名句，看来他对之印象十分深刻，而且内心深处是颇为欣赏的。

吴企明有《李白〈清平调〉词三首辨伪》一文，定为“从来没有见过杨氏的韦睿的伪作”。作为学术讨论，一家之言当然可以成立，但是，由此认为此文就是结论，就是后人必须遵从的论点，则又走向了另一极端。

有些研究《长生殿》、高度评价《长生殿》的专家学者提出《清平调词三首》为伪作的原因何在？我不清楚。但洪昇本人并不持这种看法，他确认《清平调词三首》为李白作品，否则的话，他不可能在剧中一而再、再而三（四）地作出反映。

洪昇的“凡史家秽语，概削不书”的做法，我虽然无法苟同，但是，对他的坦率、真诚、用心，我还是钦佩的。因为他的出发点是“亦要诸诗人忠厚之旨云尔”。因此，他没有对他所认为的“史家秽语”一一勉强地进行考证，指之为伪书。

剧作家能够博览群书，尤其与此一题材有关的一切文史著作，是十分必要的，洪昇做到了。有所取舍，那是必然的应该的，否则就突不出主题。

虽然治中国戏曲史的学者论述历史剧时，总是先引述《桃花扇》，其实《长生殿》从头开始，到第二十九出《闻铃》为止，基本上都有史实、文献作为依据。后续部分“戏不够，神话凑”，说成是浪漫主义手法亦无不可。

他如此处理《清平调词三首》，自然有他的苦衷。如果他认为是伪作，肯定一笔不提了。洪昇受白居易《长恨歌》影响甚深，我很欣赏。我不赞同《长恨歌》是白居易凭想象写出来的作品，当时“白

头宫女在，闲坐说玄宗”，他有较多的采访、搜寻的机会。唐代还没有录音机、录像机，因此留下来的只有文字或实物，我们如果全都怀疑其可靠性，那么历史书和历史题材的作品都无法讨论了。

注：

①清平调，原为词牌名，28字，也被认为七言绝句，此篇标题不一，也作《清平调词三首》、《清平调》三章等等。

②俞振飞代表作《太白醉写》，即系《学士醉挥》改编而成。

③见《长生殿》，洪昇《自序》。

《长生殿》与《天宝曲史》

——对杨贵妃"秽事"的截然不同的处理

洪昇《长生殿》一剧是戏曲史上早有高度评价的作品，近年来也有不少论文，对其思想性、艺术性多所阐发。

我对于这一作品，是存在一些疑问的。作者在《自序》中说：

> 凡史家秽语，概削不书，非曰匿瑕，亦要诸诗人忠厚之旨云尔。

《例言》中又说：

> 史载杨妃多污乱事，予撰此剧，止按白居易《长恨歌》、陈鸿《长恨歌传》为之。而中间点染处，多采天宝遗事杨妃全传，若一涉秽迹，恐妨风教，绝不阑入，览者有以知予之志也。

徐灵昭写的序又说：

> 尝作《舞霓裳》传奇，尽删太真秽事。

吴舒凫写的序再说：

> 芟其秽嫚，增益仙缘。

根据这一些，近年来的戏曲论著认为"尽删太真秽事"是《长生殿》的最佳胜之处，我甚感迷惑不解。

我并不主张把《长生殿》写成一个展览杨贵妃秽事的作品，那将是非常色情而可能产生某些副作用的。但是洪昇的思想却是偷换了概念的、混乱的。在洪昇看来，杨贵妃以及唐玄宗是不是荒唐

无耻是应该掩盖的，至少是不必追究的。用董狐之笔忠实地反映了宫廷的荒淫，进而指出这一群封建统治者把小康的开元之治弄成民不聊生的局面的史学家倒反有罪了。这是颠倒了是非黑白了。

当然，杨贵妃的荒淫也和唐玄宗的未能遵守皇帝应守的纲常有关，不能要杨贵妃个人负全部责任。但是"尽删太真秽事"，岂不是违反了人所共知的史实呢？这样的美化、拔高又有什么必要呢？为什么非写这个题材不可呢？

在这个问题上，我觉得《长生殿》乃至《惊鸿记》都是难以自圆其说的。而清初河北大名人孙郁的《天宝曲史》却是一部不同凡响的有胆有识之作。

顾名思义，《天宝曲史》是一部用戏曲的体裁所写的唐代天宝年间的历史，因此，作者不可能在美化、拔高杨贵妃这一方面作什么努力，该暴露的就暴露。作品要对历史进行忠实的写照，也就没有法子像《长生殿》那样"尽删太真秽事"了。根据同一理由，作者也没有去歌颂帝妃之间生死不渝的爱情，因为客观上也不存在这种东西。

为《天宝曲史》写序的松涛氏说："然则有曲可以补正史之未备矣！"是高度评价了这个传奇剧本的历史真实的。此序写于康熙辛亥(1671)，可以代表文坛上一部分人的看法。

孙郁根据历史记载写杨贵妃，这样也就写出了整个天宝年间的动乱面貌。可贵的是他并不是借此用色情的场面去招徕读者或观众。另一方面，当时阶级分析的方法也未被普遍使用，孙郁当然不可能有什么极左思潮。他所秉承的乃是中国古代知识分子最可贵的是非观念、正义感，也就是文天祥在《正气歌》中所歌颂的那一股正气。

《天宝曲史》全书分《游宴》、《试歌》、《移宫》、《宠封》、《暗缔》、《交妬》、《祝圣》、《承恩》、《私媾》、《遭谴》、《逆谋》、《宸游》、《入关》、《出奔》、《投环》、《幸蜀》等出，场面和篇幅都是很大的。

我们知道《长生殿》基本上是按照《长恨歌》的结构和主题来写

的。而《长恨歌》在艺术性方面固然是杰作，但此诗写于唐代，他就不可能不考虑到政治后果，不得不以“歌德”为主，并用将近一半的篇幅避实就虚地去写月宫、天上和梦境；甚至不称唐王，而称“重色思倾国”者为“汉王”，也是煞费苦心的。

洪昇生在清代，他写《长生殿》，原是大可不必以《长恨歌》为依据的。尽管十分谨严小心了，洪昇却仍旧由此剧而遭受横祸。另一方面，塞翁失马，《长生殿》却因此而流传更广了。当然，这对于洪昇来说，他早落水而死，这些已是“身后是非”。我一直认为一部作品受到迫害不一定能证明作品的思想性、艺术性如何完整高大，往往是某些因素错综复杂所促成的。

孙郁真是董狐之笔，剧情刚展开，他就写了唐玄宗的秽事，当然不是说《天宝曲史》有什么色情的描写，例如“昨日圣上已册左卫中郎将韦昭训女配与寿邸了”等等，点出了唐玄宗这个皇帝把儿媳妇作为自己的妃子，只好再为儿子另选媳妇，这也违反了封建礼教和人伦。

我很欣赏《暗缔》，杨钊虽然改名为杨国忠，却不能由此证明他对朝廷、对唐玄宗个人是忠的。当时他羽翼未丰，对重兵在握的安禄山百般拉拢，既吹且拍，不惜对安禄山跪拜。安禄山也想壮大势力，有人愿听差遣，当然招纳。就这样，这两股实际上各有阴谋的力量暂时勾结起来了。

《天宝曲史》对安禄山的狂妄和荒淫也毫未遮掩，写了他那些“拜母不拜父”等荒谬言论和不成体统的行为，使之丑态毕露。

对于梅妃江采苹与杨贵妃两人之间的争风吃醋，《天宝曲史》也是不加隐讳的。梅妃和唐玄宗幽会之际，她向唐玄宗进了挑拨性的一言：“田舍翁尚能易妻，陛下何惧那肥婢起来。”唐玄宗一想不错，就把杨贵妃送回家中去了。

这“肥婢”两字，假使用李卓吾批《西厢记》的话来说应该是：“妙甚，趣甚！”着墨不多，梅妃对杨贵妃不共戴天的深仇大恨已表露无遗。而且也说明了杨贵妃根本不如我江采苹美貌可爱，而是另有一整套撒娇、泼辣等功夫罢了。

《入关》、《出奔》和《投环》三出，是孙郁著力经营的，从各个角度对攀裙带而扶摇直上的杨国忠痛加斥责，斥责他们一伙如何地祸国殃民。为什么非让杨贵妃死去不可呢？因为杨贵妃活一天，就“贼根尚在”，将领们臣僚们“不能安枕”。

除了这一条主线之外，《天宝曲史》还以《旗亭》写了王之焕、王昌龄、高适诸人的诗作如何被广泛传唱，《醉草》写了李白援笔立就《清平调词三首》，《骂贼》写了雷海青的骂安禄山，但并不是那么光彩照人的。看来，作者的精力放在上面的不多。

作为已经有广泛影响的古典作品，《长恨歌》和《长生殿》当然也不是一无可取，也不必对之作什么批判。但决不能以此为准绳来衡量其他同一题材的作品。

我们今天来写同一题材的历史剧的话，值得更多借鉴的应该不是《长恨歌》和《长生殿》，而是《天宝曲史》。好在这一部传奇原著早已在《古本戏曲丛刊》中影印出来了，不过许多专家们不愿去翻翻罢了。只有张庚、郭汉城两同志主编的《中国戏曲通史》还稍稍对此书提到几句话，引以为体例上的例证。

最后我还想谈一谈《天宝曲史》的艺术性，也就是说此剧的价值决不仅仅在于较深地反映了历史真实，唱词也是优美的。

在对杨贵妃作一定程度的暴露的同时，作者丝毫没有用低级庸俗的趣味招徕读者，对白、唱词更是以刻画人物的思想感情为主，没有把成堆的典故搬进来。所以写序的松涛氏也赞扬这本传奇没有“为里谈秽语以取悦闾巷，填缀古今文赋以矜博雅”。

至于唱词，例如唐玄宗在思念杨贵妃时所唱的“榴火吐，芰烟疏，竹里风来水殿虚，年梦偏萦青浦柳，珮声遥忆紫云车”等等，也是颇见功力的。每出戏下场时所念的两句诗或四句诗，都是集的唐诗，要选得合适，这劳动比写两句或四句诗艰巨得多，作者却是这样做了，说明他对唐诗十分熟，选的时候能够得心应手，句句都能恰到好处。

《桃花扇》的三种注释本

按照传统的观念，对于古籍的注释、考证、讲解、翻译是各不相同的四种工作，彼此之间当然会有密切的联系，或者交叉。尤其注释，往往各有侧重点，而不一定全面，所以会有《孙子十家注》之类的书出现，说明读者有此需要。注释的目的很明确，要使读者能够读懂，有正确的理解，2000年以来，我们一直这样做注释工作。即使有些变化，也不是十分明显。对古典戏曲来说也是如此。

建国以来，人民文学出版社、中华书局、上海古籍出版社出了一大批古典戏曲注释本。2001年，吉林人民出版社出版了《六十种曲评注》。这些书都有其共同的操作规程，就是先选定词目，然后逐条注释，其词目按《辞海》体例说：包括"语词"与"百科"，"百科"者专业性名词术语也。

2004年12月，齐鲁书社出版《孔尚任全集》，《桃花扇》系由全集主编徐振贵教授注释。他在《前言》中说："(《桃花扇》)虽然解放后屡有刊印注释本出版，但是其中难免有误，而且读者对于其中词曲尤其难以融会贯通，因此，特将每集曲牌的唱词都以诗歌形式译出。"不难看出，这个《桃花扇》的注释本是一个与以往的注释本完全不同的面貌出现的。现在我以《桃花扇》注释本中较有代表性的梁启超注释本(文学古籍刊行社，1954年)，王季思、苏寰中等注释本与徐振贵辑、校、注、评本的《却奁》一出的注释作一比较。

二

梁启超注释本共三注，均未标明词目。

第一注置于出目《却奁》之下，力辩并无却奁之事。而且早在第五出《访翠》第一注中，即引汪有典《吴副榜传》“己卯夏，雪苑侯朝宗来南雍。朝宗年甫二十，雄才浩气，挟万金结客”。梁启超因此得出了“据此则朝宗梳栊香君，无待他人助资可知”的结论。

此处梁启超先引侯朝宗《李姬传》，又引侯朝宗《癸未去金陵日与阮光禄书》，证明了“大铖所寅缘以纳交者非杨龙友，其纳交手段亦非赠香君妆奁”。

第二注引《妇人集》冒辟疆注所引侯朝宗与陈定生小札，证明“香姬气性刚烈，当是实情”。第三注全文为“《朝宗答田中丞书》云：‘仆虽书生，常恐一有蹉跌，将为此妓所笑’。”

梁启超所注显得十分特殊，对于所有成语、典故、名词等等与《桃花扇》所依据之历史事件、所描写之历史人物无直接关系考一概不注。他这样做，主要是觉得孔尚任在《桃花扇·小引》中说：“其旨趣实本于三百篇，而义则《春秋》，用笔行文，又《左》、《国》、《太史公》也。”“《桃花扇》一剧，皆南朝新事，父老犹有存者。”《桃花扇·凡例》又强调“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借”都有问题，作为历史学家，他觉得有将剧中情节违背历史记载的一一指出。而且他在指出这些与史实不符合之处之后，基本上还是认为绝大部分虚构应该允许在剧中存在。为了集中概括，把某些事件的年月挪前或移后，梁启超一一指出，也没有表示这样处理不可以。

应该说，梁启超所做的工作很有价值，作为一个专题来研究，对历史剧的创作问题，有重大的贡献。但是，对于一般读者、观众来说，他们要读懂，看懂、听懂《孔尚任》的《桃花扇》是首要问题，他们显然对《桃花扇》是否符合史实问题兴趣不是太大，所以梁启超注释本影响不大。

三

王季思、苏寰中等之注释本为全面之注释,《却奁》共 28 注,每注均先列词目,例如〔孤老、表子〕、〔菱花〕、〔流苏帐〕之类。如按语词、百科分两大类,则〔孤老、表子〕、〔花郎〕、〔黑甜共一乡〕等等全属语词。〔马督抚〕、〔怀宁〕、〔南邻大阮〕、〔赵梦白〕四注皆为人名,属历史学学科。〔丁香〕一注原剧百科之植物类此处系借喻,仍属语词。可以说并无一注涉及《桃花扇》情节之考证,亦即剧本所写与历史真实是否相符的问题。我完全理解,因为其他古曲剧也都是基本上不涉及历史真实性问题的。

这一个注释本有比较引人注目的二注,并非以某一语词或单字或名词作词目,而是如下形式:

〔东洛才名二句〕——这是比喻侯方域的才名大,文章写得好。东洛才名将用晋代左思写《三都赋》的故事,可参考《桃花扇本末》第十九注。西汉文章是指西汉时代一些伟大作家,如司马迁、司马相如等人的作品。

〔多情反被无情恼二句〕——上句是宋苏轼《蝶恋花》词名,下句是东晋王子猷访问戴安道时说的话,原文是"乘兴而来,兴尽而返"。详请参考第二十四出注。

我们再看《桃花扇》"东洛才名二句"原文为"东洛才名,西汉文章"。注释者显然觉得分别用〔东洛才名〕、〔西汉文章〕作为两个注释,仍有不够贯串之缺陷,于是才以〔东洛才名二句〕为词目,一并注释之。而〔多情反被无情恼二句〕原文为"多情反被无情恼,乘兴而来兴尽还",由于同样的原因,就没有分作两注,而为了语气词义的贯串并作一注了。

应该说,由于古汉语的形式与内涵相当复杂而丰富,牵涉到历史事件、历史人物以成古代成语时,选立词目的问题看似简单,有时则很麻烦,很难恰到好处地予以解决。用〔东洛才名二句〕、〔多情反被无情恼二句〕为词目,确是没有办法的情况之下的一种办法,作为尝试,当然完全可以得到理解,甚至认同。

我们在予以理解或认同的同时，也会发现，这样一种形式的注释，已经十分接近把古汉语翻译成语体文，或容易懂的古汉语了。

另一方面，我们也得承认，《却奁》一出一共有二十八注，仅仅两注用了这一种整句串讲的形式，或者说近乎翻译的形式，其他二十六注仍由依照传统的注释形式处理的。

四

徐振贵注释的《桃花扇》共十二注，前二注为〔却奁〕、〔孤老〕，词目与释文均与传统方式一致。

但是，以后的十二注，却全是〔夜行船数句〕、〔步步娇数句〕、〔沉醉东风数句〕等等，乍看似乎是比王季思、苏寰中等注释本更减少了语词或百科的词目，而进一步增加了整句的注释或讲解而已，实际上并非如此。《却奁》的全部唱词分别用了〔夜行船〕、〔步步娇〕、〔沉醉东风〕等九个曲牌，徐振贵的注释是〔夜行船数句〕的样式，这所谓"数句"包括了整个曲牌的全部文字。除了最后由李贞丽所唱的〔尾声〕以外，已经把整出戏的唱词全部用注释作了讲解或翻译了。

我这样说，绝没有夸张之处，例如〔步步娇〕，原文是"儿女浓情如花酿，美满无他想，黑甜共一乡。珠翠辉煌，罗绮飘荡，件件助妆，悬出风流榜"。徐振贵为〔步步娇数句〕作注释如下："意谓青年男女情深意浓如鲜花酿造的蜂蜜一样，彼此之间恩爱美满再也没有其他的思想，只有那双双入梦共进那黑甜之乡。这珍珠翡翠灿烂辉煌，这绫罗绸缎衣裙翩翩飘荡，这一件件资助的新妆，像悬着风流之榜。"当然把文字的内容已经非常透彻而通俗地讲清楚了。如果不这样处理，另外选择几个分别属于语词或百科的词目进行释文，效果可能比现在这样处理要差，所以徐振贵采取了这种方式方法。

我这里仅举《却奁》一出中之一例，其他〔沉醉东风数句〕等注释也和此例一样，是整个曲牌的讲解或翻译。《却奁》仅是《桃花

扇》四十二出中之一出，其他四十一出的注释也基本和《却奁》属于同一情况、同一类型。

徐振贵为什么会采取这样一种方式方法注释《桃花扇》，我认为首先是由于他长时期来在学校中多次讲授《桃花扇》，不知不觉之中，对《桃花扇》已经有了全面的理解和感受，这影响了也改变了他的注释的方式方法。此外，他与他的座师戴胜兰合作校注孔尚任与顾彩合著的《小忽雷》（齐鲁书社，1988）时，已经出现了注释整句的倾向，而且非常突出，在带有孔、顾二人自序色彩的《博古闲情》序曲部分，从注一至注八就都不是属于语词或百科的词目，而是〔脱下二句〕、〔路迢迢二句〕、〔才望见四句〕、〔猛回头二句〕、〔常则二句〕等等，很可能注者觉得这样更能确切地表达他的意思，而且觉得这种方式方法如果更发展一步，去解释整个曲牌，会使读者有更多的了解与体会，于是在《桃花扇》的注释就成为这样一种样式。

五

我无意评论梁启超注释本，王季思、苏寰中等注释本，徐振贵注释本《桃花扇》这三种的得失，事实上是各有优点，也各有欠缺的。

梁启超注释本主要的问题是把《桃花扇》作为历史书对待了，他的注释实际上是考证，而且是高水平的考证，用心极细。好在他也肯定许多于史无据的虚构情节，认为大部分虚构都是在具有可能性的情况下进行的，或某几件事集中在一个场面，从艺术处理的角度看也是应该允许的。对古典名剧的注释仅作历史学的考证，当然不够。王季思、苏寰中等注释本与徐振贵注释本完全不接触剧中主要情节是否符合历史记载，似乎又走到了另一极端。注释者如果对这些问题不表态，不说一句话，那么似乎就承认了《桃花扇》所写全是信史，客观上误导了读者。

如《精忠旗》、《崖山烈》、《千忠戮》、《鸣凤记》、《万民安》、《表忠

记》等剧，主要史实都是见于记载的，注释时对历史真实与艺术真实的是否当然应该涉及，不应回避，只能面对。我看，完全可以从《桃花扇》的注释工作中汲取经验教训，有所借鉴而使之逐步完美。

至于王季思、苏寰中等注释本比较传统的样式，和徐振贵注释本的翻译样式，究竟何者为佳，抑不妨并存，我希望能引起广大注释工作者与出版界的关注。徐振贵注释本让读者更容易懂得文体的含意了，也很可能更适合外文翻译者之用，非常有利于中外文化交流。但传统的样式也有简洁的优点，完全按字面的解释也有好处，更能在其他古籍中通用。

大忽雷和小忽雷

唐代的大臣韩滉在四川骆谷地方发现了一株奇树，命令知县派工匠砍伐了下来，木质十分坚硬，叩上去发金石之声，并且有金色的纹路交织其间。于是由工匠精心制成两张琴，名大忽雷、小忽雷。韩滉当时就把这两张琴献给了唐德宗。这是公元 781 年的事。

唐文宗时擅长弹小忽雷的郑中丞（宫中女官）因其匙头脱落，送崇仁坊赵家修理；未几，郑中丞得罪了太监，被缢后投于河中，为梁厚本所救，结为夫妇。梁厚本用了很多钱购得了小忽雷，郑中丞在月明之夜常轻弹一曲，被人发觉，小忽雷仍还宫中。

835 年，唐宫廷发生了宦官和大臣相互仇杀的"甘露之变"，宦官仇士良又把曾被唐文宗所亲近的乐工、内侍们陆续杀戮和贬斥，从此大小忽雷就流传在民间。

清代最著名的戏曲作家孔尚任于 1698 年在北京得到了小忽雷，十分欣喜，便和友人顾彩（顾天石）把郑中丞与小忽雷的故事编成传奇《小忽雷》，并在小忽雷这张琴上题了两首诗。

孔尚任死后，他的儿子把小忽雷赠送给王斗南，王斗南又转赠给孔泗源。戏曲家桂馥在孔泗源处看到了小忽雷，写了《小忽雷记》。

大小忽雷和传奇《小忽雷》的被世人所重视，近人刘世珩有很大的贡献。

刘世珩为安徽贵池人，别署暖红室。暖红室刊印了《传奇汇刻》多种，都是戏曲史上最有代表性的作品。1909 年，刘世珩得到

了缪荃孙从南京寄给他的《小忽雷》抄本。1901 年又得到了华阳卓氏所藏的刘燕庭的抄校本，并附有《大忽雷》两折，于是列入《传奇汇刻》第二十四种而付梓。

刘世珩因刊印《小忽雷》传奇而引起了人们对小忽雷的注意，收藏小忽雷的收藏家就把这张珍贵的琴赠送了给他。为此，他特地建了《小忽雷阁》，曾邀集林纾等人至阁中，听乐师弹奏。既得小忽雷之后，不免常常想到大忽雷的下落，刘世珩和乐师张瑞山闲谈时，张瑞山说 30 年前买到一张二弦琵琶，样子很古老，取来一看，却正是大忽雷，于是也归了刘世珩。刘世珩把《小忽雷阁》改名《双忽雷阁》，又收集了所有关于大小忽雷的记载、诗歌编辑成《改忽雷本事》一书，1911 年刊印于天津。

《戚继光斩子》的传说

民间流传着许多古代名将斩子的故事，这些故事都强调了名将们的号令严明，大公无私。关于抗倭名将戚继光斩子的故事，也在福建、浙江民间广泛流传着，而且各不相同。

在福建，连江、宁德、福清，都有戚公子庙。据说戚继光从连江进兵宁德，追击倭寇时，下命令谁回头看一看就处斩。队伍到达白鹤岭，担任先锋的他的儿子，看到倭寇的声势很盛，准备向戚继光报告，并请示策略，所以勒马回顾。戚继光因他犯了军令，所以把这个仅有的独子斩了。《连江县志》和《闽杂记》都记载了这个故事，不提名字，就称戚公子。

另一说，戚继光在莆田时，将出兵迎敌，四围烟雾浓烈，看不清楚路径，担任先锋的是他的儿子戚印，他勒转马头，要求戚继光稍等片刻再出发，于是被斩。这故事在莆田崇勋祠藏版的《重刊戚少保年谱耆编》王念修所作序文中有所介绍。

在浙江临海有戚太尉殿，也说是戚公子因误犯军令而被戚继光处斩，文武官员求情不准，终于把独生儿子斩了。民间为之惋惜分万，筑太尉殿，以为纪念。

清代封建统治阶级，又进一步把戚继光斩子的故事，篡改成另外两个面目全非的故事。一说斩子以后，戚继光私下讨了许多妾，被戚夫人发现，对戚与诸妾横加迫害。载《耳谈》。一说戚继光因儿子戚勇未能如期调来人马，拟处斩，海瑞请鄢懋卿说下了人情，后因戚勇临阵畏缩不前，还是被斩了（见《五彩舆》）。这两个故事都歪曲了抗倭名将的形象。

戚继光斩子之说，是不合乎历史事实的，有下面四点可以证明：一、戚继光的儿子共有祚国、昌国、报国、兴国等人，并无一人名勇或印。二、戚继光晚年将去世之前，在一篇文章中说："今有五子一侄，率承蒸尝，非祖宗考妣之积，胡可得也。"由此可证戚的儿子均健在。三、长子祚国生于隆庆元年(1567)，戚继光在浙江平倭时，长子尚未生。在福建平倭时，即使已生，则尚在襁褓，决不能做先锋的。四、戚继光40岁才生儿子，因此《戚少保年谱耆编》中曾提到"先是家严求嗣于九鲤仙"，可见祚国以前，没有生过儿子。

在民间，这些戚公子庙又是如何来的，我还没有能找出由来，至于太尉殿，我认为是纪念戚继光本人的。在明代嘉靖四十一年(1562)，戚继光大败倭寇于浙江，并使倭寇基本上在浙江绝迹，浙江全境曾普遍建造他的生祠，这太尉殿应该是其中之一。这时，戚继光才35岁，自然生得还不太苍老。再说太尉，明代固然无此官职，借用的话应该指高位的武将，即使戚继光有子，也不应称太尉，对戚本人则勉强可用。

形形色色的《大红袍》、《小红袍》

一部分以海瑞为题材的小说、曲艺和戏曲都叫《大红袍》。有的另有其名，但也被俗称为《大红袍》。

小说《海公小红袍》，也被俗称为《大红袍》。根据这部小说改编的戏曲亦然。所以谈戏曲之前，要先谈一谈小说，其次谈曲艺，最后才谈戏曲。

这些《大红袍》的故事情节互有异同，所反映的历史真实及其虚构的程度也很不一致。

一、小　说

《海瑞大红袍》也叫《海公大红袍》，共四卷六十回。原著录为：

山右义斋李春芳编次
金陵万卷楼虚舟生镌

和海瑞有关的李春芳有三个：一个是曾被海瑞斥责为"举朝皆妇人"的"石麓阁老"，扬州人；一个是明末《海忠介公居官公案》的作者，山西沁水人；这个"山右义斋"则是第三个李春芳了。

故事从海瑞出生写起，赴考和招亲都花了不少篇幅。以写海瑞与严嵩之间矛盾和斗争为主，其中着重写了海瑞出任山东历城县知县时，和依附严党的土棍刘东雄的斗争。第二卷的十八、十九两回写海瑞任浙江淳安县知县时，不顾个人安危得失，和钦差大臣的盐运大员张志伯之间的斗争。基本上是参考了《明史》和其他野

史中关于海瑞和严嵩爪牙鄢懋卿之间的斗争的记载而敷衍的。除此之外，一切历史事件都和海瑞并不相关。所交代的海父、海母、海夫人的姓氏也无一和历史记载相符合。此书虚构的张贵妃，是海瑞在政治上的有力靠山，在历史上既毫无依据，又冲淡了海瑞的政治斗争的艰苦性和危险性，应该说是一大败笔。

《海公小红袍》，四十二回。故事从海瑞解职回乡写起，以写他和张居正之间的尖锐矛盾为主。大意谓张居正把持朝政，私藏国宝，陷害朝中忠良，他和儿子并企图篡夺皇位。海瑞以社稷为重，再度出山，支持孙成、周元表等到张居正故乡荆州搜出罪证，于是将张家满门法办，而由海瑞继任宰相之职。

按照历史真相，张居正确甚专横，一再压制海瑞，不让其有出山之机会。海瑞对张居正也颇为不满，但主要是对张居正在科举场中为儿子营私舞弊等事情。张居正死了两三年之后，海瑞由邓炼等人保荐而任南吏部侍郎、南右都御史等职，并未担任内阁首辅。在张居正当国的10年之间，他们两人并没有像小说所描写的那样有过直接的斗争。

当张居正死后，人们几乎对他采取全部否定的态度，海瑞还在《郭封君寿卷序》中指出："太岳今日法当家国两截断案，数年来纷纭攻击，大抵入瑜之瑕，非张本有名实。"为张居正说了几句公道话。

至于这部小说和其他作品把张居正写成企图夺取皇位对不对？史学家吴晗和传记文学家朱东润都替张居正诉过冤，当然是冤案。但也不能全要小说作者负责。因为张居正死后，不仅剥夺了官衔、谥号、抄了家，儿子都充了军。朝廷当时是作为叛逆之臣处理的，所以如此严酷。

所虚构的主要人物之一的周元表，显然是参考了邹元标的事迹而描写的。在历史上，邹元标是张居正的对立面。张居正不肯回乡守父丧时，吴中行、赵用贤、艾穆、沈思孝四人先后上疏抨击，被分别以廷杖六十或八十，或撤职，或充军，下场甚惨。邹元标乃再次上疏廷争，又被廷杖、充军边陲。《明史》的《吴中行传》说："五

人者，直声震天下。”

根据《海公小红袍》改编的戏曲不少，整本的就叫《大红袍》。福建西部一带的提线木偶戏就是如此。

至于各剧所改编的其中一个片段，如《三上轿》、《假金牌》、《孙安动本》等都是。尤以《孙安动本》改动最大。以柳子戏为例，主要的剧中人姓名都有所改动。张居正改成了张从，海瑞改成了沈理，只保留了“氵”、“王”两个边旁。小说中动本的是孙安之子孙成，戏曲则大都为孙安本人，号伯扬，大概影射的是孙丕扬。

二、曲　艺

弹词《福寿大红袍》写当年打严嵩的邹应龙之子邹虹因为家遭火灾，付之一炬，全家寄居在坟堂，参将梁通原已将女儿梁凤鸣许配给邹虹，因邹家破落，逼迫邹虹退婚，邹虹不从。贾师爷向梁通献策，拟用毒计害死邹家母子，先后被侠客韩林、义“贼”杜雀桥所救。梁通对韩林怀恨在心，嫁祸于他而将他充军边地。邹虹向海瑞告状，海瑞私行察访，得知真相，乃将梁通法办，并作主为邹虹、梁凤鸣完婚。

弹词中所有人物仅海瑞有历史记载，余外均为虚构。情节结构则和一般公案小说、曲艺雷同。海瑞在其中实际上并不占主要地位，而较多地写了那个有神弹子之称的侠客韩林。

解放前京剧连台本戏《梁凤鸣》即系根据《福寿大红袍》改编。解放后上海评弹团整理了《神弹子韩林》，是其中一个片段。

弹词《玉夔龙》故事和《福寿大红袍》相同。弹词《海公奇案》，分成《玉夔龙》、《白梅亭》、《一顶巾》、《美人坊》、《忠孝缘》、《满堂荣》、《桃花沓》七个部分，故事也和《福寿大红袍》相同。这《玉夔龙》和《海公奇案》也都被称为《大红袍》。

弹词《海公出世大红袍》，共十卷。第一卷即名《大红袍》，第二卷名《二红袍》，第三卷名《三红袍》，余类推。从《大红袍》到《七红袍》都是写严嵩挟持嘉靖登基以后的残害忠良的经过，而着重写他

的谋害夏炎(夏言)、曾铣、杨继盛,较多情节和传奇《鸣凤记》相同,很可能是以《鸣凤记》为蓝本而加以丰富发展的。

从《八红袍》开始,海瑞才出场。以新科进士分发江西袁州任府学教谕,发现所录取83名秀才之中,65名皆为严姓,当即查阅考卷,文理皆不通顺,知为买通关部,从后门而进,决定整正此风。将65名姓严的全用桐油调锅底灰涂面,游街示众,出尽丑态。严嵩得报,恼怒异常,与赵文华、晏(鄢)懋卿等爪牙鹰犬计议报复之策,考虑到教谕不能处以斩罪,这才保荐海瑞任淳安知县,准备再找机会兴冤狱。哪知海瑞到任以后,政绩斐然,老百姓甚为拥戴,严嵩乃派干儿子张志伯去浙江,任总制,计划对海瑞作进一步的陷害。全剧至此,即告结束。

《海公出世大红袍》在历史真实性方面比《福寿大红袍》和《海公奇案》要稍稍好一点,荒诞离奇的情节和十分庸俗的细节不多。但也经不起比勘推敲。海瑞是嘉靖二十八年(1549)中的乡举,没有考上进士。分发的职务是福建南平县学教谕,而不在严嵩家乡江西袁州。此书对海瑞的形象塑造还能注意其刚正和智慧的特点,没有歪曲。

一部分作品中所写的张志伯实际上就是鄢懋卿的影子。此书编者可能对这一点没有进行分析研究,没有体会、理解,所以竟同时出现了鄢懋卿和张志伯,反而显得累赘重叠了。

三、京　　剧

京剧传统剧目中的《大红袍》主要是指《五彩舆》和《德政坊》两部连台本戏。

《五彩舆》为清代广东人严问樵作。三十二本。我看到的伍月华所藏抄本,只有十本。可能已有所压缩。

故事从严府拜寿开始,通政司赵文华、大理寺何鳌、都御史鄢懋卿、宣太总镇杨顺等各带厚礼来到严府,严嵩、严世蕃父子笑逐颜开。官卑职小的海瑞拿了名帖而闯入严府,出众奸佞意料之外,

感到扫兴。为报复计，将海瑞从户部主事降调为浙江淳安县知县。海瑞到任后审理了许多内情复杂的案子，遭到“水贼”徐海的绑架，后来遇救脱险，复经来浙闽沿海剿防“水贼”的戚继光将军保荐，改调宁波知县，又审理了不少与婚姻有关的疑难案件，并作主为好几对男女办了婚事。最后劝降了“水贼”徐海，又参与了为戚继光娶徐海之女徐摩云为妾的计谋。而以朝廷宣旨调海瑞回京，官复户部主事原职结束。有四句下场诗如下：

林　润　　世界升平天地宽
鄢懋卿　　五彩銮舆起波澜
戚继光　　今后要报君恩典
海　瑞　　忠奸贤良叫人看

剧中有关海瑞之故事情节，至多略有一些蛛丝马迹，都是虚构胡编的。

海瑞任淳安县知县的时间也作了极大的改动。他是嘉靖三十七年(1558)到任的，这本子作嘉靖三十六年离任调京的。这是因为作者要把海瑞直接作为严嵩父子的对立面，因此就让他在任淳安县知县之前，早就已经在京中做过户部主事了。

剧本的一条主线是都御史鄢懋卿到江浙来经理盐政。按历史记载，确有此事，鄢趁此机会作威作福，坐了八人抬的轿子，到处苛征暴敛民财。他先行到达淳安，要求照办车马等种种供应，被海瑞严词拒绝。为此事，海瑞写了传诵一时的《禀鄢都揭帖》，声称鄢懋卿公开宣布过“素性简禀，不喜欢承迎，凡饮食供帐，俱宜俭朴为尚，毋得过为华侈，靡费里甲”，当然要照此办理。鄢懋卿不敢自讨没趣，就绕道而过了。《五彩舆》用了这一情节，但写成鄢懋卿并未绕道过淳安。而乘坐此彩舆者非鄢本人，而是其妻子秦氏。所以才被书生顾慥认为是新娘花轿而被抢抬去成了亲。海瑞与鄢懋卿、赵文华等奸佞辈的斗争也很不严肃，全剧充满不太合理的笑料。刻画奸臣、贪官的阴险、无耻还有部分可取之处。总的说来，格调很低。

剧本虽然对鄢懋卿夫妇的为害有所暴露，但着力写顾慥忙中有错，把秦氏抢抬回家成亲了，毫无可以使人置信的地方。将秦氏作为戚继光夫人周氏的义女，也是有意混淆了忠奸。再说，戚继光夫人也不姓周。

赵文华祭海骚扰百姓，确有此事。剧本不该让赵文华到达宁波之后，即改装出访青楼旧好马守贞，又被海瑞所逮捕，诓称商人褚德，而企图蒙混过关。鄢懋卿为之说情，海瑞反加重其处分。后来戚继光要斩儿子戚勇，海瑞竟央求鄢懋卿前往说情，而以释放褚德为交换条件。这对海瑞和戚继光的形象都有损害。把赵女写成淫妇，也是封建的因果报应思想在作祟，更无必要。

不称徐海为倭寇，也不称徐海为海盗，而称之为“水贼”，这是极为罕见的一例。

剧本写了嘉靖年间明代政治上的腐朽是徐海之流铤而走险的根源，值得商榷。因为徐海最终是和倭寇完全同流合污了，称之为倭寇，固然不妥，是个汉奸，却无疑问。而另一方面本来和官府对抗的黑水党，看到倭寇惨无人道地杀戮老百姓，就投入抗倭的战斗了。因此把徐海塑造成豪迈慷慨的草莽英雄是不可取的。

剧本写了徐海绑架海瑞的动机，要海瑞做他的军师，所以徐海把海瑞比作刘基和宋濂而徐海自己就以朱元璋自居了，这比拟也显得不伦不类。

胡宗宪则是颇有争议的人物。剧中把他和张经并列为忠良。海瑞对张经的遗孤张月娥很关怀，这样处理自无不可，但同时也对胡宗宪的儿子胡宁十分关怀，这和许多历史文献不相符合。

剧本对民族英雄戚继光的描写也是违背历史真实的，第一次要斩儿子戚勇，理由很不充分。不过借此表明他要严格执行纪律而已。经鄢懋卿说情，居然就接受。第二次要斩儿子，理由也不充分。实际上是要造成戚继光处于“不孝有三，无后为大”的狼狈境地，为后来娶徐海之女为妾制造舆论，是一大败笔。唯一可取的是另一虚构人物冯莲芳，自幼从父亲处学到了高超的武艺，两次许婚，对方均遭飞来横祸而死亡了，她就不再考虑婚嫁，专练武艺，抱

打不平了。语言有特色，很性格化，也是全剧中动作性最强的人物。可惜整个剧本对民族矛盾和阶级矛盾都处理失当，因此冯莲芳也很难放射出光彩来。

《德政坊》原是清宫升平署演出本，三十二本。我所看到的伍月华藏本是十六本。

故事情节从海瑞出任应天巡抚开始，着重写了他的私行察访。假扮着看相卖卜的走江湖人物，和他结伴的是另一大臣邹应龙，也乔装改扮了，因为皇帝赐给海瑞的牌坊上书"德政留芳"四字，所以剧本取名《德政坊》。

规定情景是扬州仪征一带很不平静，土豪萧大亨、盐枭赵疯子、劣绅丁仕宦等相互狼狈为奸，闹了许多强抢民女等不法事件。海瑞在私行察访中遇到不少危险，查清了内幕。正因为许多人误以为海瑞真是算命先生，又有人在暗中跟踪他或保护他，这就产生了许多误会和笑料。当然，这些全是虚构的。

海瑞的对立面也包括已经失势的严嵩余党，如赵文华、何鳌等人在内。写了他们的悲惨下场，因果报应色彩太浓。赵文华因肝火上攻已成了瞎子，落到强人手中后，被抬进自己家中而不知，强人命令他吆喝僮仆将财物细软抬出来，他就照办了。结果强人把他多年搜刮的民脂民膏全部带走。他最后才知道真相，后悔无及。是一出滑稽短剧。

剧中人萧大亨是高拱的外甥，高拱本人也出场，这是其他海瑞戏中少见的。

第九本第三场中，高拱对萧大亨说："海刚峰平素为人猖狂固执，今升总漕，自当尊重，为何要改装私访，不顾封疆大吏品德。"第十六本第二场中，又对萧大亨说："我与海瑞，深交二十年，他岂作弄于我，我只管即刻回家，不许片刻停留。"写高拱对海瑞的态度很不统一。按历史记载，高拱让海瑞出任应天巡抚，支持海瑞和徐阶作斗争，他是看准了要两败俱伤，他可以坐收渔人之利的。如今剧中不出徐阶，根本写不出高拱与海瑞之间的微妙关系。

第十本第六场中，有解庆宾其人，在外假冒私行察访的海瑞，

被真的海瑞碰上了，两个人还进行了对话：

假海瑞：我看你这个人，呆头呆脑，说斯文不是斯文，说刁棍又不像刁棍，若碰着清官访拿，你就有了晦气了。

海　瑞：哎！我不犯王法，怕什么清官访拿！

假海瑞：这话难说，为人哪能没错，你总要小心点，不要管人家的闲事方好。

海　瑞：我若管闲事就有祸？

假海瑞：是。

海　瑞：先生真是好人，请问住在哪里？我还有要紧事相求。

假海瑞：我一个走江湖的人，今日东，明日西，哪里有准地方……。

后来这个假海瑞是被海瑞亲自审理的，情节全系虚构，在其他海瑞戏中倒是没有的。

四、结束语

作为《辞海》的撰稿人之一，1961 年《辞海》试行本艺术分册出版，其中有“大红袍”一条词目，释文是我写的，原文如下：

小说、戏曲、弹词作品名。均以海瑞故事为题材，但故事情节大都不同。以李春芳编的小说《海公大红袍》和弹词《福寿大红袍》较著名。小说又有《海公小红袍》。弹词又有《海瑞出世大红袍》、《玉夔龙》和《海公奇案》，后两种一般也叫《大红袍》。这些作品有的曾改编为戏曲演出。此外，京剧有连台本戏《德政坊》和《五彩舆》，也都称《大红袍》。这几种《大红袍》故事情节虚构的成分较多，但刻画海瑞的刚正不阿、疾恶如仇的精神颇为生动有力，同时也夹杂了些封建糟粕。

我一直觉得没有讲清楚，某些提法不甚确切。但是感到这一

条释文已经写得太长，要改写，在篇幅上恐怕也有困难。因此，到1980年《辞海》三卷本出版，这一条释文基本上没有再作改动。

现在，我就这几种《大红袍》的故事轮廓和历史依据作比较详细的评价，对于其思想性、艺术性等问题也略有涉及。也许对于原释文中存在的缺陷已经纠正了一部分过来。

这许许多多《大红袍》对历史人物海瑞的精神面貌的描写是肤浅的，思想性也不高。所以除了其中的《海瑞背纤》等个别片段曾被整理改编演出之外，其他部分改编都很吃力。还不如根据史料重新构思创作为好。这是1959年曾有大批以海瑞为题材的新编历史剧出现的一个主要原因。

为什么以海瑞为题材的作品被称作“大红袍”？确是一个饶有兴趣的问题。“文化大革命”之前，琼山县清理并查访文物，发现了一轴神像，画的是海瑞，身穿大红袍。有人以为“大红袍”之名出于此图，其实也很难肯定。因为神像的规格是如此，凡有功名的男子均著大红袍，并非只有海瑞是如此。因此，这一问题仍不能认为已经解决。

至于“大红袍”之名，可能由于“大红袍”是写海瑞和严嵩一批人的斗争。为了有所区别起见，把写海瑞和张居正一批人的斗争改称为“小红袍”，这也是可以理解的。

附带说明两点：

明末清初曾有以海瑞为题材的《朝阳凤》和《吉庆图》等海瑞戏出现，但并有称之为《大红袍》的，所以本文就不再加评论了。

地方戏中的《大红袍》也不一定全指海瑞戏，例如湖南的辰河戏，《大红袍》却是写刘知远、李三娘的《白兔记》。而海瑞打朝的剧目则称之为《碎龙袍》。其他戏曲剧种也偶有类似情况的。

广东、福建的海瑞戏

广东是海瑞的故乡，福建是海瑞祖先在宋代居住之地，又是海瑞做儒学教谕的所在，因此广东和福建流传的海瑞戏很多，而且有些剧目是其他省份其他剧种所没有的。

潮剧《刘明珠》便是一出潮剧特有的海瑞戏。故事是说明代嘉靖年间藩王朱厚燔私通琉球国，怂恿琉球国进贡火炮等武器，实际上是示威，要挟中国赐给珠衫。嘉靖皇帝恐惧万分。后来被藩王迫害的忠良之女刘明珠求见海瑞，请引进宫廷，将珠衫串就，始过此难关。海瑞与刘明珠又将琉球国与藩王厚燔的阴谋揭露，并严加指责。这戏全部情节是虚构的，但也花了一些脑筋，例如嘉靖皇帝朱厚熜的确有堂房兄弟厚炫、厚烨、厚炳、厚熯等，就是没有厚燔。

福建的高甲戏有《海瑞回番书》，说辽邦下书威吓朝廷，文武百官束手无策，召海瑞进京，海瑞草拟复书，命宰相张居正磨墨，宰相之子状元张茂修脱靴，书成，吓退了辽邦。情节也是虚构，有《太白醉写》翻版的感觉，但除这一段以外，先后细节都与《太白醉写》不同。

《刘明珠》和《海瑞回番书》都把海瑞和番邦联系了起来，不仅戏曲，明代人的文章也有这样写的，例如翁恕写的淳安县海公祠的记叙文，就说海瑞曾出使暹罗，事实上则没有这回事。

《昭代箫韶》与《忠义璇图》

清代乾隆年间，宫廷曾编演五部大的连台本戏：写目连救母故事的《劝善金科》、写唐僧取经故事的《升平宝筏》、写三国故事的《鼎峙春秋》、写杨家将故事的《昭代箫韶》和写梁山英雄聚义的《忠义璇图》，每部有二百四十出之多。任何一部中国戏曲史都把这一件事情大书特书。但是本子极难见到。升平署有原抄本各一部，藏在北京图书馆；上海也有相当完整的传抄本各一部，藏在上海图书馆。几次想下决心披读一番，总是被二百四十出的篇幅所吓退了，一部都没有看成。

统治阶级为什么要编揭露民族矛盾的《昭代箫韶》和揭露阶级矛盾的《忠义璇图》？这是一个莫大的疑团，数十年来，这疑团一直存在我心里而没有解消。最近因工作上的需要而浏览了这两部抄本，发现了许多问题，自然，我心里的疑团也获得了解答。

这一部《昭代箫韶》故事从赵德昭保举杨继业镇抚代州开始，到杨四郎、杨八郎劝说萧太后归降宋朝作结束，像现在京剧《天齐庙》、《李陵碑》、《告御状》、《黑松林》、《天门阵》等戏的情节都包括在内了。但是后面的一百二十出却被移花接木，大写其黎山老母、白云仙子、严洞宾诸人的斗法，离民族矛盾简直有十万八千里了。

就在前面一百二十出中，也搀进了不少糟粕，有好几出戏写别人假冒杨希（杨七郎）做坏事，真假杨七郎相遇，闹了一些笑话，发生了剧战，也没有能把假杨七郎杀死。

这个本子的封建迷信毒素还表现在宣扬"善恶到头终有报"的因果报应思想上，不断地节外生枝，插进阴曹地府的场面。潘美死

后，在地狱中也受到了种种“报应”。

从序言和凡例中，可以知道北宋演义本来在舞台上就十分流行，因此才决定改头换面地搞《昭代箫韶》，清朝封建统治者大费工本去弄一套两百多出的这样的戏，其用心也不难明矣。序言又说：“旧有《祥麟现》、《女中杰》、《昊天塔》等剧亦系杨令公父子之事，既非通鉴正史，又非北宋演义……概不取录。”很明显，这是把人民性最强的一些情节尽可能删除了。

那一部《忠义璇图》，更是七拼八凑，几乎把有关梁山英雄聚义的明代以至清初的传奇都抄了进去，所以凑得芜杂不堪。

剧本一开始，作者就鲜明地宣布了他的封建卫道的立场，认为“讨伐”梁山的张叔夜、李若水等才称得上真忠真义，而宋江诸人则是假仁假义。

作者的意图显然是想把梁山英雄加以严重歪曲的，想用写《荡寇志》的笔法来处理有关人物的，可是自己没有本领，东抄西抄，勉强贯串了起来，也就没有余力再来做重大的改动了。

此外，《忠义璇图》抄袭了不少《虎囊弹》，而现在《虎囊弹》除《林冲夜奔》一出外，都已散失了，倒可以从《忠义璇图》里再找些东西出来。

《昭代箫韶》、《忠义璇图》虽然很少创造性（其他三部连台本戏也是如此），但是作为研究资料，还是有一定价值的。《古本戏曲丛刊》出版第九集，已经把这五部戏收进去，为我们提供了丰富的研究资料。

两百年前的《刘三姐》

清代乾隆年间，著名的文学家蒋士铨写了《临川梦》、《冬青·树》、《雪中人》等九种杂剧和传奇，合称《红雪楼九种曲》或《藏园九种曲》，在当时昆曲舞台上传唱甚盛。

《雪中人》以明末清初桂王总兵、广东丰顺人吴六奇落魄时为浙江海宁查伊璜所救一事为题材。剧本后面一部分写吴六奇降清，任广东水陆提督，查伊璜因庄廷钺修明史案被株连，因吴六奇鼎力相救才能幸免。查伊璜到广州访吴六奇，吴六奇效迎 10 里之外，把查伊璜留在广州一年之久，才送他回浙江。

《雪中人》的第十三出名《赏石》。吴六奇请查伊璜欣赏一座二丈高的假山石，查伊璜题了"绉云"二字，为假山石命名。而这一出戏的绝大部分篇幅却是描写为招待查伊璜而演出《刘三妹》的情况，采用了戏中串戏的形式。

剧中介绍了刘三妹生于唐代，是精通经史和音律的一个少女，广东新兴县人，经常往来溪峒之间，和壮、瑶等族人在一起歌唱，后来遇到了白鹤秀才，结成了夫妇，成仙而去。同时也提到壮、瑶等族的跳月谈情是奉刘三妹和白鹤秀才为歌仙的。根据这一段介绍，这刘三妹确实就是现在广西壮族自治区的歌舞剧《刘三姐》中的刘三姐。

这一出戏中串戏的《刘三妹》故事比较简单，基本上是刘三妹和白鹤秀才对歌。刘三妹用旦扮，当然很合适，白鹤秀才用杂扮而不是小生，却也别开生面。

对歌之中，文学价值较高的有下面这三首：

一、妹金龙，日夜思想路难通，寄歌又没亲人送，寄画又怕人开封。

二、妹娇娥，怜兄一个莫怜多，劝妹莫学鲤鱼子，那河又过另条河。

三、妹相思，妹有真心弟也知，蜘蛛结网三江口，水推不断是真丝。

歌的唱句字数都是三、七、七、七共四句。剧中刘三妹与白鹤秀才分别用了额耸丫髻、白布桶裙和首裹花帕、赤脚腰刀等装扮、服饰，都是合于当时瑶族的风习的。

蒋士铨把当时认为是所谓蛮歌的《刘三妹》作为昆曲中的插曲，在形式上是十分大胆的尝试，虽然他在其他作品中过于考究格律，比较保守，但在这一点上，却是有革新精神的。

有人认为蒋士铨所以写这个插曲可能是受了王士祯《池北偶谈》中关于刘三姐的记载的影响，我觉得这个可能性不大，因为从《雪中人》和蒋士铨所作诗文中都没有发现这个线索。而蒋士铨是江西铅山人，离广东比较近，他直接听了一些关于刘三姐（刘三妹）的传说和歌谣，便写到戏里面，这却是完全可以理解的。

清中叶宜黄戏演《邯郸梦》

读黄爵滋《仙屏书屋初集·诗后录》，得《戏台》五言诗一首：

悦耳正笙匏，惊心又鼓铙；
场中森变幻，局处动喧呶。
位置吾何似，悲歌世漫教；
邯郸一枕梦，终向此中抛。

按黄爵滋为江西宜黄人。据孙衣言为他所写行状，生于乾隆五十八年（1793），卒于咸丰三年（1853），此诗当为他在道光年间前后在故乡宜黄所写。

从“悦耳正笙匏”一句看，当时的宜黄戏用管乐伴奏效果不错。作为知识分子观众，黄爵滋对鼓铙等打击乐器似乎并不太感兴趣。

汤显祖在世时，为宜黄县写了《宜黄县戏神清源师庙记》，也为宜伶罗章二写过诗。今观黄爵滋《戏台》，可知汤显祖的《邯郸记》在清中叶也仍旧是宜黄戏最主要的演出剧目之一。

《天仙配》故事的历史地理背景

关于董永遇仙的故事，我曾读过赵景深、王重民、邢庆兰、汪国璠、王兆乾、班友书诸人的考据论文，他们接触到了汉刘向《孝子传》、《孝子图》、晋干宝《搜神记》、敦煌变文、宋李昉《太平御览》诸书，也引证了《雍熙乐府》所辑唱段以及《织锦记》等传奇，对于故事的演变过程已勾画出了大致的轮廓。但是遗留下来的问题还有不少，本文主要依据历史、地理论著，主要是地方志上的记载，作进一步的探讨，希望得到古典文学界与黄梅戏工作者的帮助。

在地方志中，对董永遇仙记载最多最详者，为湖北省孝感县的县志。晋代还没有这个县的建置，南朝宋时把原来安陆县的一部分划出来建立了孝昌县，本来就是因董永遇仙故事而得名，五代后唐时又改孝昌县为孝感县，沿用至今。

即按清代光绪刻本《孝感县志》而论，有关董永之古迹名胜仍不在少数。县境一个较大的湖泊即名董湖，湖滨有“汉孝子董永墓”，其左侧复有一董墓，相传董永之父即葬于此。这和诸书记载卖身葬父的情节是吻合的。光绪刻《孝感县志》卷十五为《孝子传》，其第一篇即为《董永传》，说到“永没，葬父墓侧”。此外，县城北门外有汉孝子董永仙乡坊牌楼，明代初年知县罗勉修建了孝子祠，以祀董永；到了明代中叶成化年间，孝子祠迁移至文庙之东，和张汴合祀，便改称为忠孝祠了。

孝感县有理丝桥，据《孝感县志》卷之二十《艺文志》，有梁凤翔《重修理丝桥碑记》，直书“桥名理丝，相传为仙女织缣赎董永地”。

同书卷之二十二有罗勉《澴川八景》之一《董墓春云》：

佣身葬父孝名存，马鬣犹封汉代坟；

冉冉春云长不散，曾迎织女到天门。

郭鸿超《理丝桥》：

行至理丝桥，湾环遂流水。桥下水如练，

桥上枝连理。庸行古所敦，欷歔古孝子。

诚意感神人，嘉名锡故里。不是升仙桥，

遇仙却在此。……

更值得注意的是沈祥祖《邑中杂咏》之十：

不信仙人夜渡河，都将轶事艳金梭；

谱成一曲《天孙锦》，足抵阳春白雪歌。

在这首诗的后面还注明邑人严石舫曾演唱《天孙锦》一剧，颇得好评。使我们知道了除古典剧目《织锦记》、地方戏传统剧目黄梅戏《天仙配》、楚剧《百日缘》、婺剧《槐荫树》、豫剧《织黄绫》、武宁采茶戏《七仙女下凡》等等之外，还有《天孙锦》这一剧目。剧目名称相当古雅，严石舫也不像科班艺人姓名，而是骚人墨客之流。兼之诗中有"足抵阳春白雪歌"之句，我认为系业余演唱的昆腔。

刘向《孝子图》、干宝《搜神记》、李昉《太平御览》转引刘向《孝子传》等书都说："董永者，千乘人也"，或"前汉董永，千乘人"。这千乘是汉代的古县名，其遗址当在今山东省高青、博兴、滨县一带，与孝感相距有千里之遥。《孝子图》诸书把故事背景就放在董永故乡，原无问题；《孝感县志》中则记载董永系在当地遇仙，其间似有破绽，其实并不如此。《孝感县志》所收《董永传》，明确提到："早丧母，汉灵帝中平黄巾起，渤海骚动，永奉父来徙，家贫，永佣耕以养父。"这是其他古籍中所未见的。

修纂《孝感县志》时，对于董永这一传说人物如何处理，当时看法并不一致。有人以为，未见于《廿二史》，不应收录立传。沈宜认为"三国六朝既已形诸歌咏，何必以正史未列而斥之"。主张收进并立传。但根据其原籍为千乘人这一点，主张将董永列入"流寓"

一栏。但他的主张也并未被采纳。仅于《孝子传》后，将其论述作为附录而已。

刘向《孝子传》载"于路忽逢一妇人"，《孝子图》记载略详，前有"至于农月与辘车推父于田头树荫下"等语。后面则仍是"在路逢一女"这么简简单单的一句。到明代顾觉宇的《织锦记》，显然把"田头树荫下"和"在路逢一女"剪接在一起了。这本传奇虽已散佚，《曲海总目提要》卷二十五却在剧情提要中载明有"道遇仙女于槐荫"、"又使槐树应声为之媒妁"等情节。而且剧中董永是丹阳董槐村人了。《秋夜月》现保存《织锦记》一出，即为《仙姬槐荫别永》。建国初期浙江婺剧尚能用西吴高腔演唱全本《槐荫树》，其中最吸引人的一出即《槐荫分别》[1]。我怀疑《槐荫树》基本上就是顾觉宇的《织锦记》。

《雨窗传枕集》中的小说较《搜神记》后出数百年之久，就把董永作为"丹阳董槐村"人了。黄梅戏《天仙配》[2]中，董永也是丹阳人，却并未提到董槐村。江南的丹阳也有一个晋代尚书董宪的墓，这恐怕是被人误作董永故乡的原因之一。我认为故事的发展传播仍是从孝感开始的，根据各种刻本《孝感县志》，所生树木，均以松柏榆槐为主也。

董永所借贷、卖身之财主姓甚名谁，《孝子图》、《孝子传》诸书仅说"主人"、"钱主"，不提具体姓名。宋元话本《董永遇仙传》说卖身之家的长者姓傅。《织锦记》中是"自鬻于府尹傅华家为佣"，则画蛇添足了。现在《天仙配》和《槐荫树》中，主人也姓傅。班友书推测"大概是傅、富谐音"[3]。我完全同意。《目连救母》中大财主也姓傅，同样也是谐音的影响。

《孝感县志》的《董永传》之所以很可能是最早的传说，原因之一就在这些问题上与诸书均不相同。原文如下：

> ……贷钱里富人裴氏，终身为奴偿之。既葬，如裴氏为奴，道逢一妇人求为妻……
>
> ……裴诧曰："许一人鬻而益以二乎？妇何能？吾实不能

荒饱若。"永曰:"妇解织。"裴难之,妇曰能。遂织弥月,得缣如约。裴惊异,放永归……

以上,裴姓凡四见。在《孝感县志》有关地理的记载中,确有董家湖。而《董永传》结尾处也说到:"相传董家湖旧有裴宅,即其处也。"当然,这里的董家湖和裴宅很可能是先有了民间传说,然后再依民间传说命名的。但就传说以及有关的地理、建筑、文艺等情况综合起来看,还是很一致而完整的。

董永和七仙女所生的儿子叫什么名字呢?唐代杜志庭《录异记》作董仲。据赵景深先生说,也有版本作董仲舒的[4]。宋代话本《董永遇仙传》则确作董仲舒。赵先生曾说起董仲在京山潼泉画符驱毒蛇。其实没有说全。《孝感县志》的《董永传》仅注:"永子仲见《逸事编张志》。"所指即同书之卷二十四中,还说到"岳州安乡县苦水,仲书符石立上,立县东隅,水不至"。也许赵先生觉得后面所写的更为荒诞所以不录吧,其实作为神话的一个组成部分,倒是和董永七仙女成婚配等情节是统一的。黄梅戏《天仙配》中,董永的儿子名董孝,这是仅见的一例。也只是根据孝子之子必孝的推理而命名的吧!

为什么有的记载竟把董仲讹误而为董仲舒呢?后汉的董永生出前汉的董仲舒来,当然是一个大笑话。赵先生说:"只因董仲舒的名气大,便缠夹把董仲认作董仲舒了。"话没有说错,我要补充两点:第一,董永是孝子,董仲舒是著名的儒家,也是大力提倡忠孝等封建伦理道德的,所以人们很容易把他们联系在一起。第二,更重要的是孝感县中载入志书的董墓有三,除董永墓、董永父墓之外,还有孝子董黯墓。旧志说:"董黯为仲舒六世孙,以比邻王寄辱其母,斩寄,自拘于理。和帝诏释其罪。[5]"光绪刻本《孝感县志》从旧志转载了原文,有新的按语:"按武和相去凡245年,黯于仲舒当不止六世。"写按语者认为首先是《万姓通谱》和《一统志》都搞错了。由于这三个董墓同在孝感县境,再加上以上所说的两个因素,所以有人便把董仲误认为是董仲舒了。

在董仲舒的故乡是不是流传董永的神话故事呢？有关董仲舒的记载中提到董永没有呢？都没有。董仲舒是广川人。罗廷唯《太原书院记》说："广川枣强本为一也。"《前汉书·地理志》和《太平寰宇记》也都是这样说的。嘉庆八年刻《枣强县志》卷十三有《董仲舒传》，其《艺文志》部分有胡翰《吊董子文》、胡梦龙《吊董子故里》等诗，不仅没有提到董永，连董黯也没有提到。

不知道什么原因，河北的枣强和河南的汝南却往往被混为一谈，其实两地并不毗连，而且相距有千里之遥呢！我所看到的乾隆刻《江阴县志》，就说嘉靖二十七年(1548)上任的知县毛鹏是"汝南枣强人"，当然是不对的。赵景深先生说："又汝南县西亦有董永墓，旧称仙女墓[6]。"我怀疑赵先生可能是误信了那些把汝南、枣强混为一谈的记载，仍旧是董仲舒的影响在起作用。

既然《孝子图》、《孝子传》以及《搜神记》等书都异口同声称董永为"千乘人"，而将董永处理成为千乘流寓孝感的也仅只有《孝感县志》，所以我们也应查考有关千乘的地方志。千乘是古代的郡名和县名，战国时始置，《史记·田儋传》："使灌婴破，杀齐将田吸于千乘。"这是较早的记载。在后汉时，作为郡名，已改称为乐安了。作为县名，其所治包括现山东的高青、博兴、滨县的各一部分。

清代道光以前的《博兴县志》，在《孝友传》中有《董永传》，说董永墓在城北崇德社，并说离开董墓数里有董永故宅，其地名董家庄。但在《艺文志》中载魏锡鼎《吊董永墓词》，说董永墓在城东二十垄。因此，乾隆刻《博兴县志》在卷十三《杂志》中说："是本志已两歧，不可合。"采取了存疑的态度。旧的《博兴县志》把董永列入《人物志》，乾隆刻本在《杂志》中说："千乘，今乐安，谓永墓在博兴，或理所有，而旧志入人物则大误。"因此就没有为董永立传。咸丰己未《重镌青州府志》于卷六十四《杂记》中收了《搜神记》的董永一条原文。关于墓茔，《青州府志》在博兴县墓茔部分提到"董永墓在县东二十里崇德社。《齐乘》：'博兴南三十五里'"。原来这崇德社究竟在县东、县北或县南，一直没有弄清楚过。

同一神话传说人物董永，为什么《孝感县志》中的记载就如此

之多，而且一直保存到清末的刻本中仍旧如此。为什么在《博兴县志》中产生了两歧的记载，到后来就根本删除了。古籍中的“千乘人”一句，当然为董永是博兴人提供了强有力的证据，何以反而不受重视呢？道理只有一条：董永的传说在孝感县流传之广且深入远远超过了博兴一带。

湖北嘉祥县武梁祠有董永遇仙的石刻，董永遇仙故事成了湖北诸地方戏曲的主要题材之一，出现了楚剧《百日缘》、黄梅戏《天仙配》等优秀的传统剧目。而在山东的石刻和地方戏⑦中反映董永遇仙故事的反而极少极少，也说明了这样一个问题。

现在黄梅戏《天仙配》中的董永是丹阳人。第一场《卖身葬父》，董永自写卖身契文就写着：

> 家住丹阳姓董名永，
> 无父无母孤单一人，
> ……

这一段唱词先由董永念一遍，契文到了傅公⑧手里，傅公又重念一遍。《路遇》一场，七仙女一上场就唱：

> ……
> 急忙来到丹阳界，
> 槐荫树下托红媒。

乍看似乎和故事发展流传在孝感有矛盾，其实虽有些矛盾，并不是太大。因丹阳作为历史地理名词解释的话，本来有多义，而其中二义均在湖北，一在今湖北秭归县东南，亦即周代“楚蛮”熊绎所居之地。一在湖北枝江附近，春秋时楚文王自丹阳迁都至此，仍名丹阳，离孝感还是比较近的。又有二义均在安徽，一在当涂附近，一在宣城附近，我们可以理解为董永遇仙故事在安徽流传过程中已经安徽地方色彩化了。十分有趣的是安徽省文学艺术研究所的《安徽省传统剧目汇编》介绍《天仙配》剧情时，有“这一孝行感动了玉帝，乃命七仙女下凡……”等语，无意之间，透露出了“孝感”

二字。

明代顾觉宇的《织锦记》既然只有某些单出保存，要考察其地理背景就比较困难。《曲海总目提要》竟在卷二十五说："董永字延年。""润州丹阳县董槐村人。"这就把戏中的丹阳径指今江苏省镇江附近的丹阳了。无论这是顾觉宇这样处理的，还是黄文旸写提要时的改动，都是不妥当的。因为这一处的丹阳，迟到唐代才有此建置，董永故事发生时，这个丹阳没有出现。当然，到了顾觉宇的时代，到了黄文旸的时代[9]，历史地理名词丹阳基本上已成为书斋考据的题目，在现实生活中，只有镇江附近的丹阳还存在，所以顾和黄就在"丹阳"二字之上冠以"润州"了。

现存最古老的地方戏剧种，首推莆仙戏，也有《董永》剧目，故事如下：

> 董永家贫，父母丧亡，卖身傅府为奴，始得埋葬。王母鉴其孝行……土地公化为老翁主婚成礼，挈入傅府居住。傅子阿义窥其艳，思欲染指，故意迫董妻一夜织锦十匹……仙女召瑶池姊妹相助，一夜织锦十匹。傅员外见其夫妇为人所不能为，大喜，命女从董妻学织。仙女因夫妻缘分将满，乘间使女与董永结成夫妇[10]。

这个戏在情节上始终没有明确写出董永的籍贯来，恐怕是最早的董永戏的原来面貌。

黄梅戏《天仙配》有多处提到傅家逼迫董永上龙虎山[11]去砍伐黄杨古木。我们如果真的以为故事在江西也有广泛深入的传播，那就上当了。这和仙女姓张是同一个原因。龙虎山是道教张天师的胜地，在道教中，认为玉皇大帝姓张也。这两点都同时说明了董永卖身的故事，一方面是儒家忠孝封建道德的产物，另一方面在发展演变过程中也受了道教的一定影响。当然，从敦煌变文《董孝子》[12]来考察，佛教也对董永故事的传播起了作用的。

这个故事在国外又有裘令恩(Ju Lien)的法译，据说是根据《感应篇》译的。又日本小泉八云《几个中国鬼》故事集中也有《织女的

神话》，就是董永的故事，在这里不详谈了[13]。

注：

① 见《华东区戏曲观摩演出大会剧本选集》（1954）。

② 本文所举《天仙配》中情节与文字均根据《华东区戏曲观摩演出大会剧本选集》本。

③《有关〈天仙配〉演变史二三事考》。《黄梅戏艺术》，1985 年第二辑。

④⑥《董永卖身的演变》。《读曲小记》，中华书局上海编辑所，1959 年。

⑤ 光绪刻《孝感县志》未为董黯立传，转引旧志的几句话附注于董黯墓条款之下。

⑦ 高青、博兴、滨县都是五音戏流行的地区。我于 1953 年在寿光县调查五音戏，他们的传统剧目中没有董永故事。

⑧ 剧中或称傅公，或称员外。

⑨ 分别指明代末年和清代乾隆年间。

⑩《福建戏曲传统剧目索引》1958 年 5 月。

⑪ 龙虎山在江西贵溪县境。

⑫ 或称《董永行孝》，或称《董永变文》。也有学者专家认为应称之为“词文”，而不作“变文”的。

⑬ 赵景深：《民间文学丛谈》——《小泉八云谈中国鬼》，湖南人民出版社，1982 年版，第 161 页。

《赛琵琶》的下落

——关于《秦香莲征番》

清代戏剧家焦循的《花部农谈》一书，由于其某些论点具有独到的分析，因而引起了普遍的重视。焦循特别推崇《赛琵琶》，这是一出以陈世美不认前妻为题材而不以铡美为结束的正剧。据焦循说，其中有秦香莲审陈世美的场面，淋漓尽致，使人心中沉郁之气一扫而尽。因此许多剧作者都在研究编写《赛琵琶》的问题。

然而《赛琵琶》的原本不可得，《曲海总目提要》也没有收入，可见不是广泛流行的剧目。我曾发现清代木刻本《雪梅宝卷》，故事轮廓大体相似，系以团圆结束，有审陈部分，但秦氏名雪梅而非香莲。虽然可以肯定《雪梅宝卷》和《赛琵琶》有一定关系，毕竟是曲艺形式，而且篇幅简短，不能看出《赛琵琶》的全貌。

现在看到京剧前辈艺人伍月华先生藏本《秦香莲征番》，从其故事情节与艺术结构来看，从焦循对于《赛琵琶》的分析来看，这个藏本有可能就是《赛琵琶》的原本，理由如下：剧中秦香莲从魏奎平定番邦以后，宋仁宗命包拯协助秦香莲于开封府审问陈世美，秦坐高台，包拯仅仅坐在旁边，在秦香莲对陈世美作义正词严的申斥时，陈世美内心已经服罪，包拯从中调处，使他们夫妻相认。于是秦香莲、英哥、冬妹三个人又分别谴责陈世美，的确相当快人心意。而陈世美也确如焦循所理解的那样颇有后悔的表示，在开封府大堂上，他以犯人身份唱道："又见贤妻心中叹，世美并非无义男，我怕欺君罪不浅，又怕包相我左右难。"这样就把陈世美企图杀妻灭子的罪行分一部分给封建统治阶级与封建制度来担负，而不是完

全归罪于陈世美个人。

《秦香莲征番》在暴露封建统治阶级罪恶这方面用了某些高明的手法，认为陈世美有欺君之罪必欲斩其首才甘心的正是宋仁宗自己。当包拯问他："若将驸马斩首，将公主处于何地?"这个怕女儿因此要做寡妇的皇帝才没有坚持执行斩首的处置办法。

当然作为一个古典剧目，按其原来面貌，自然也很难白璧无瑕，《秦香莲征番》把陈世美杀妻灭子的悲剧的形成因素之一说成是包拯和他的打赌，甚至包拯最后对陈世美说"当年只把包拯怨，逼写字据理不端"，作了一番检讨，就近于糟粕。这个剧目也没有敢正面接触秦香莲与公主孰大孰小或不分大小的问题，而代之以宋仁宗赠封秦香莲为公主的情节，没有解决观众心中存在的疑问。

思想性和艺术性都相当高的传统剧目能否加以新的处理，使之更为提高呢？应该是可以的，像北京新编写的《赤壁之战》和《西厢记》都不失为一种有益的尝试。一般戏曲剧种的《秦香莲》和《铡美案》虽然都有可取之处，然而这并不妨碍我们参考《秦香莲征番》来作新的处理，关键在思想能否彻底的解放。

妗·妗婆·《妗婆打》

1981 年间我读到《无名文学》上梁若安的一篇小说，题曰《九月菊》，觉得写来相当风趣幽默而又有一种难言的凄苦之感。我联想到了莫泊桑的《项链》。这篇小说也带给我一些语言方面的知识。例如：

> 妗子背着我找了好几回相面先生。
>
> 妗子突然给了三子一巴掌。
>
> 妗子脸上渐渐露出喜气。

原来舅母在河北民间也叫作“妗子”，这是我过去不知道的。这“妗子”的“子”是附加语或虚词，并非指舅母之子，倒是很明确的。

关于“妗”字的来历，我曾进行查考。正如张耒在《明道杂志》中所说：“经传中无妗字，乃舅母二字合呼。”《集韵》则说：“俗谓舅母曰妗。”说得不像《明道杂志》那样明确。

清陆凤藻《小知录伦品》对“妗”有论述，主要仍是转引《明道杂志》。

清梁章钜《称谓录》卷三有“母之兄弟之妻”条：“巨禁切，音矜，俗谓舅母曰妗。”我认为这“巨禁切”不如“乃舅母二字合呼”那样贴切，因为《明道杂志》同时也解释了“婶乃叔母二字合呼”，说服力较强。

正因为此字不见于经传，所以《集韵》和《称谓录》都强调了“俗谓”两字，看来确是方言无疑。那么是何处的方言呢？除了河北现在还流行“妗子”的称呼之外，究竟还有哪些地方通行呢？

周必大《归广陵日记》中有“过二十妗、二十八妗宅”等语，这是较早的一例。广陵为现在的扬州。因此，我一开始认为这是扬州话。

《辞海》〔妗〕字释文如下：

> (jìn)舅母。《聊斋志异·公孙九娘》：“女又呜咽曰：‘儿少受舅妗抚育，尚无寸报。’”

这样，我才注意到山东淄博方言中也用“妗”字。

《公孙九娘》是一篇人鬼之间的爱情题材的小说，写到莱阳生其人在稷下时，于荒郊野外看见了茅舍中有一女子，乃是已亡故的外甥女。有这样一段文字：

> 女貌秀洁如生。凝目含涕，遍问妗姑。生曰：“具各无恙，但荆人物故矣！”女又呜咽曰：“儿少受舅妗抚育，尚无寸报。”

比《辞海》的引文多引几句，问题就清楚了，对于“妗姑”，当然作舅母和姑母解。而这“舅妗”，除作舅母解，显然还可作妗婆解，即外婆解，或者作舅父舅母二人合称解释。当然这两种解释也有牵强之处。

《公孙九娘》后面还有用“妗”字之处：

> 女曰：“妗氏不言，儿亦夙夜图之。”此非人世，不可久居。

这里“妗”作为舅母解，无可怀疑。

蒲松龄不仅在《公孙九娘》中三用“妗”字，另有一篇《花姑子》，写陕西拔贡安幼舆遇见蛇精事。其中写道：

> 青衣曰：“男子无问章也。此是渠妗家，花姑即今在此，容传白之。”入未几，即出邀安。才登廊舍，花姑趋出迎，谓青衣曰：“安郎奔波中夜，想已困殆，可伺床寝。”少间，携手入帏。安问：“妗家何别无人？”女曰：“妗他出，留妾代守。幸与郎遇，岂非夙缘？”

看来陕西也可能流行称舅母为“妗”的方言，或者流传的故事

中本来称为“舅母”，到了蒲松龄笔下，才又称之为“妗”的。

《辞海》当然不必再引《花姑子》，但是对《集韵》、《明道杂志》、《称谓录》、《小知录》诸书不引用，也是欠妥的。

我联想到福建的高甲戏，有一个剧目，叫《妗婆打》，流行于厦门一带。故事写二流子冯排，整日游荡，总是在赌场中输光回家。一天输后向妻子李氏勒索钱财，准备再去翻本。李氏婉言相劝，冯排竟耍无赖，说李氏不守妇道，欠规矩，对之百般凌辱。妗婆前来主持公道，责打冯排，并让李氏离家出走，看冯排能否及时悔悟。对这戏的评价这里不谈。“妗婆”是指的外婆，而“妗”作“舅母”解仍可适用。“妗婆”者，舅母之婆也。这说明厦门也是俗称舅母为“妗”的。此剧剧名全称似应是《妗婆打冯排》，现名《妗婆打》，好像是简称。

综合以上引文，可知“妗”这一俗称除流行于河北、江苏扬州、山东淄博、陕西之外，还应包括厦门地区。

“妗”还有别用。“妓妗”一词，许慎《说文》中解释为“善笑貌”。南朝梁陈间顾野王《玉篇》中解释为“美笑貌”。未知孰是？

朱骏声在《说文通训定声》中对此作了注音：妓读如碁，妗读如钤。但也未对“妗”字流行情况作详细介绍和查考。

《管府送》与台湾风物

《管府送》是福建的梨园戏和高甲戏共有的传统剧目，故事基本相同，写管府在台湾和妹娟结识，因有要事，须回故乡漳州，妹娟送别，二人依依不舍的故事。

按照一般的语法、句法，这个剧目应该称为《妹娟送管府》，根据泉州方言，简称为《管府送》，也很不容易使人理解。

解放初期，梨园戏和高甲戏同时对这个剧进行了挖掘、记录，由于情况不够了解，都误把“管府”认为是人名而写成为“管甫”了。

其实，管府是衙门中的差役，就如管家是家人、佣人一般无二。

这一次高甲戏的整理本恢复了《管府送》的剧名，是正确的，剧本中“衙门有紧急公事，管府须下乡办差去”、“做红毛的管府，是客地流落，事出无奈”等对话也解释得通了；这同时也进一步证明了以前所用“管甫”二字确为“管府”之误。

《管府送》情节很简单，是一首缠绵的抒情小诗，管府所穿着的服装也不是高甲戏平常所用的古装，而是明末清初时台湾的乡土服饰，音乐、舞蹈也显然带有台湾民间歌舞艺术“歌仔阵”的成分，既有伞舞，也有扇舞。一部分曲调采用了《孟姜女调》的基本旋律，而又使之和高甲戏的音乐相协调统一了。

管府和妹娟的对话中，谈到了“大甲社收草席”、“阿里山采草药”、“鲲身、禾寮游普施”、“新港、萧垄看社戏”，“噍巴年去逐鹿”、“北线尾吃鱼翅”、“诸罗买香蕉”、“凤山收槟榔、贩椰子……”等语，对于明末清初时台湾的山川胜迹、节令风俗、水产花果都有所反映，勾出了一幅美丽的风景画。

这里的“草席”自然是指纤细的席草编织而成的可以折叠的“台湾席”。至于阿里山，则是台南的胜迹，又是天然的林场，广东、福建、四川等省所产的草药，这里大都也有。“普施”是农历七月十五日中元节的盂兰盆会。“新港、萧垄看社戏”这一句有着更大的价值，从前我们从清初的一些台湾地方志中，看到过几首以少数民族演剧活动为题材的诗，看来形式十分简陋，现在可以证明当时已有社戏了。“逐鹿”也是真的“牧鹿”，在清代，台湾仍有大批鹿肉、鹿角出口。鱼翅也是台湾特产，抗战胜利时，年产量在25万斤左右。香蕉、槟榔、椰子等果品就不一一再介绍了。

看了《管府送》，同时也对台湾山川的秀丽、物产的丰饶获得了更深刻的印象，使我们更加精神奋发地为实现台湾回到祖国的怀抱而百倍努力。

附带要说明的《管府送》本来是一个一般的抒情短剧，解放后加以整理，把时代背景明确为郑成功收复台湾的前夕，管府的回漳州则处理成为奉何廷斌之命向郑成功报告军情，当然也应该是可以的。但是整个戏的情调总觉得没有根本改变过来，也就是说戎马仓皇那种气氛还有待乎进一步的渲染和加强。

锡剧的《珍珠塔》

《珍珠塔》是江苏、浙江最流行的剧目之一，在锡剧界更有特殊的意义，锡剧从说唱艺术的滩簧进入舞台艺术这一阶段时，《珍珠塔》是第一个舞台演出的剧目，距今约40年左右，主演的是袁成仪，地点在上海。到现在为止，《珍珠塔》始终保持着锡剧中最受欢迎的传统剧目的地位，无锡锡剧院、青浦县锡剧团等，每次到上海来演出，往往总是先演这个戏。

锡剧《珍珠塔》的原始剧本是说因果艺人罗禹卿参考马如飞的弹词开篇所编写，只有主要场子的主要唱词，还不是完整的本子；到后来愈演愈丰富，甚至可以演六个晚上了，而比较简练的本子仍是演三个晚上或四个晚上的。无论演几个晚上，或分成多少本，其最能号召观众的重点场子则同为《初见姑》、《赠塔》、《九松亭》、《许婚》、《二见姑》、《盘侄》。有关毕云显家的戏因为是枝节横生，矛盾也不是主要的，所以都平淡无奇。

和大部分地方戏相同，锡剧《珍珠塔》从方卿别母开始，但结束时却不仅到方卿与三美团圆为止，而是写的陈培德和方朵花的夫妇和好。

方卿坟堂别母以前的情节，锡剧另有老戏《拜石盒招亲》，写了陈培德的卖烧饼、和方家结亲及做官的经过。现在基本上已经失传了。

锡剧在发展过程中，由于乡土方言和艺术风格的不同，形成了常班和锡班这两个流派，常班以方卿唱道情，历述各地风光见胜，锡班以方卿在九松亭对陈培德的拒婚、允婚的唱词最有特色。

锡剧《珍珠塔》中戏最吃重的角色是方朵花和方卿，40 年来演方朵花表演艺术最好的是袁成仪，次之是赵更生和陆文魁，演方卿表演艺术最好的是周小珊，次之是匡耀良和李如祥。

《珍珠塔》所以在江苏浙江的地方戏中都受到观众欢迎，我想主要原因是生、旦、净、末、丑各有充分表现的机会，剧本中某些细节也刻画得入木三分，只是主题思想的局限性很大。对这样一个精华糟粕纠缠得难分难解的剧本，整理改编不是容易的事，必须广泛吸收观众意见，再作不断的修改，使思想性能够有较大的提高。

越剧的《珍珠塔》

有不少传统剧目，在各剧种中都是保留剧目，《珍珠塔》即是其中之一。

越剧老戏《珍珠塔》，要连演三个晚上，比较精彩的场子除《前见姑》、《后见姑》之外，还有《九松亭三不允》和《打三不孝》。

《九松亭三不允》，一般剧种中称《九松亭许亲》，越剧细致地描绘了方卿起初不允回襄阳、后来不允接受三百两赠金、最后不允婚事的过程，因此就叫《九松亭三不允》。方卿到白云庵认母时，母亲方杨氏先责备方卿一走三年无音讯，后来责备方卿没有把做了官这件事告诉姑丈是"无义"，不把真情告诉翠娥是"无情"，因此要举拐杖打方卿，着力刻画了方杨氏的忠厚老实。这个《打三不孝》的场子，是某些剧种所没有的。

此外还有不少细节上的特点：陈翠娥赠珠塔时，本来就附了自写的年庚八字，比她父亲许婚在先。强人丘六乔还有一个诨名，叫"小旋风"。毕云显所派送银两到河南开封府祥符县太平庄方家的人不是毕琴，而是毕龙和毕正两个人。

这个戏在越剧发展史上有着特别重大的意义，它是越剧在小歌班时期第一个演出的大戏，在这以前，还只是专演《卖婆记》等小戏的。

清代光绪三十二年(1906)时，两个小歌班在余杭县陈家聚会了，合作演出了《珍珠塔》，演员有马潮水等。没有剧本，是演员们参考了宣卷、弹词等曲艺而临时编的，只编演了一本，因为很受欢迎，于是接着编了二本、三本。

在越剧男班时代初期，演《珍珠塔》最出名的是高敦如的方卿，他在上海新疆路第一戏院演出过。稍后，张云标和花碧莲也都以演方卿闻名。女子文戏时代演方卿的名演员是张桂卿，她是跟张云标学的艺。

解放以来，越剧界对《珍珠塔》的整理花了很大的努力，上海越剧院最早整理了《前见姑》单出，芳华越剧团整理改编了全本。1959 年青年会演时出新越剧团演出的《前见姑》单折也很成功，可以看出保存了不少传统的表演艺术。

最近一两年来，《珍珠塔》越来越受到了各越剧团的重视，少壮越剧团进行了整理，上海越剧院也重新作了全本的整理。

方言话剧的《珍珠塔》

上海人民艺术剧院方言话剧团即将演出的传统剧目《珍珠塔》，是一个有着丰厚遗产的好戏。

早在1912年，进化团在扬州第一次演出了话剧《珍珠塔》，提纲系由扬州人江四所拟，主要的参考是"弦词"（扬州弹词）的《珍珠塔》。这一次演出中有不少出名的演员，如汪优游饰演的方卿、陈大悲的翠娥、顾无为的陈御史、秦哈哈的丘六乔、张冶儿的红云等等，都很成功。

方言话剧在当时称"文明戏"，剧目题材还不够多样，慷慨激昂的居多，《珍珠塔》一出现于舞台，立刻受到了广泛的欢迎。于是，进化团从扬州演到南京，又演到芜湖，再回上海演出，成了最叫座的保留剧目之一。

紧接着进化团、新民社也演了《珍珠塔》，不仅沪宁、沪杭沿线各地都流行，民声社又于1920年演出于北京、天津，后来朱双云等于1923年演出《珍珠塔》于汉口老圃花园。

最早的话剧《珍珠塔》要连演四个晚上，后来压缩成演三个晚上，把毕云显这一条线削弱，方卿和毕家订亲的情节全部删除，采苹则由方杨氏收为义女，这样便把一夫多妻的结尾改掉了。

从前进化团、民声社等剧团基本上都用幕表，因此解放后收集旧本《珍珠塔》时，只有个别老艺人还收藏着连演四个晚上的幕表，剧本则没有找到。

曾经饰演采苹、翠娥的老艺人胡恨生，和曾经饰演陈御史、王本的老艺人方一也，两个人合作忆述了一个本子，较演三个晚上的

情节又作了压缩，改成演一个晚上。

1957年上海举行方言话剧（当时称通俗话剧）会演，《珍珠塔》是主要剧目之一，也是采用经过压缩的剧本，一夜演全。年逾古稀的老艺人陈无我演出了陈御史，仍旧精力充沛，尤其给人以深刻的印象。

上海人民艺术剧院方言话剧团成立后，即对这一剧目十分重视，在南京演出时，又和江苏省的锡剧《珍珠塔》作艺术交流，学习了不少东西，而方言话剧团王雪艳饰演的采苹，也得到了锡剧界的一致好评，认为刻画人物十分细致生动。

《黑奴吁天录》在中国

从1847年起，就有大批华工被拐骗到美国做苦力，在开凿运河、修筑铁路、开采金矿等各方面，作出了巨大的贡献。后来美国政府却忘恩负义，制订了排华法案，对华侨进行掠夺、残杀等种种迫害活动。中国人民忍无可忍，于1905年爆发了轰轰烈烈的反美华工禁约运动。

当时，黄遵宪、梁启超、我佛山人等许多作家，都对美国政府作了口诛笔伐；翻译家林纾也和魏易合作翻译了美国南北战争时代斯陀夫人所写的《黑奴吁天录》，揭露美国当局种族歧视的罪行。

林纾为《黑奴吁天录》写了序、跋和例言，声明他决不是仅仅为了博取读者的眼泪，而是因为书中黑人所受的悲惨遭遇，现在已经是二三十万华侨的悲惨遭遇了。并且指出书中囚禁黑奴的奴栅，正就是现在囚禁华侨的木栅。当时还有些人对美国政府存着幻想，甚至打算干脆做美国人，林纾希望这部书能够成为一服清凉剂，使认识模糊的人都觉醒过来。

1907年，中国在日本的留学生深切感到清廷腐败不堪，华侨到处受人欺凌，组织了春柳社，鼓吹民族自强，第一个公演的节目便是根据林纾译的《黑奴吁天录》编写的剧本，共分五幕，于6月初演出于东京本乡座，获得了很大的成功。

与此同时，在上海的王钟声组织的春阳社也演出了《黑奴吁天录》，影响比春柳社要小一些。

因为林译本的文言文相当艰深，以后商务印书馆又分别以《汤姆叔的茅屋》和《黑奴魂》为题用白话译出，连载于期刊《儿童世界》

和印行单行本。

欧阳予倩同志曾把春柳社在50多年前演出的《黑奴吁天录》，以新的观点重行改写为《黑奴恨》，发表于《剧本》月刊。上海人民艺术剧院方言话剧团并演出了这个剧目。

到2007年，中国话剧已经一百周年了。在许多纪念活动中，大家一致公认《黑奴吁天录》是第一部经典之作，意义十分重大。

《沈清传》在中国

沈清的故事是朝鲜民间流传最广的故事之一，它的起源和朝鲜古代的文学作品《孝女知恩传》和《某佛寺的缘起文》有关，到17世纪发展成为完整的小说《沈清传》，18世纪的“清唱”曲艺中也有《沈清传》，19世纪的名艺术家申在孝把原来的本子加以丰富，编写成《沈清歌》，20世纪初期发展成为唱剧。

沈清的故事第一次介绍到中国在1932年，刘半农的女儿刘小蕙根据俄文转译法文的《朝鲜民间故事》再译成中文，在女子书店出版，共包括20个故事，第三个故事便是《沈清》，并由徐悲鸿画了插图。

这篇故事一开头就说明发生“在弱小的宋国”，由于中国和朝鲜文化上的密切关系，我想也许是以春秋时代的宋国为背景的。这个集子里面的《蜈蚣精》十分像许仙和白蛇的故事，《誓约》十分像梁山伯和祝英台的故事，并有钻进坟台等细节。这样更使我认为是以春秋时代的宋国为背景了。

和今天的《沈清传》相比较，那篇《沈清》相当简单，思想性也不像今天这样健康而鲜明。

沈清的故事第二次介绍到中国是在解放以后，朝鲜国立艺术剧场到中国演出《沈清传》，给中国艺术团体留下了深刻的印象。浙江省杭州市越剧团在朝鲜艺术家大力帮助之下排演了越剧《沈清传》，更扩大了沈清的故事的影响。

沈清的故事第三次介绍到中国是1958年，朝鲜外国文出版社出版了中文版唱剧《沈清传》，这是一部精装本，附了很多帧精

美的铜版插图。译笔流畅而优美，有些地方如："牡丹是花中王，向日葵是忠臣，莲花是君子，香花是小人，菊花是隐逸士，梅花是闲士……"等，对于中国读者尤其亲切，基本上没有读译文的感觉，极个别的地方唱句的韵脚显得不够严格。朝鲜的翻译工作者把这样一部名著译得如此忠实而引人入胜，这是难能可贵的。

鼠年谈《鼠疫》

今年是鼠年，前些时报刊发表过一些关于老鼠的趣味性的文章与图画。如今上海现代人剧社、上海电视台求索制作社、法国驻沪领事馆文化处联合演出《鼠疫》，也许有人觉得未免煞风景，而我觉得完全可以并行不悖，因为十二生肖之说，即使作为传统文化来看，也不见得是类乎四大发明那样的精华。

至于鼠，称之为害虫，毫无冤屈它之处。鼠疫则是十分可怕的传染病。话说回来，话剧《鼠疫》实际上是寓言剧，或者可以称之为哲理剧。所谓"鼠疫"，何尝仅仅是指的那种传染病，其内涵是深而且广的，既隐喻了世界范围内的法西斯主义的回潮，也概括了艾滋病那种令人不寒而栗的传染病的迅速蔓延。

小说原著《鼠疫》是法国现代著名作家、1957 年诺贝尔文学获得者阿尔贝·加缪的作品，其艺术魅力就在于揭示了灾难带给人类的痛苦之剧烈，而灾难刚露出苗子时，没有能及时采取必要措施；灾难已呈野火燎原之势蔓延时，仍力图掩饰而"安定人心"；灾难终于过去时，竟能"当作什么事也没有发生过"。其哲理固深邃，却并不故作玄虚而莫名其妙，读者都能理解，受到启迪，受到感悟。

人类所遭遇到的灾难，决不仅仅是鼠疫，当人类发现法西斯暴力重新又冒头时，对《鼠疫》产生了出乎内心深处的共鸣是必然的。剧作家于斯特于 1989 年将《鼠疫》改编成话剧后，居然自导自演，当年就演出 200 场。而且获得了 1990 年"莫里哀戏剧奖"最佳演员、最佳表演两项提名奖，这决不是偶然的。这和欧洲新的纳粹分子的骚动、艾滋病的飞快传播不可能没有关系，人们对比《鼠疫》更

“鼠疫”的一切灾难感到心有余悸乃是必然的。

纪念反法西斯战争胜利 50 周年，献演《鼠疫》，应该说无论就思想性或艺术性而言，这一选择是高明而果断的。从头至尾，一个演员充当了 33 个角色，而且一共只花了一个半钟点。于斯特在完全忠实于原作的前提之下，把一部长篇小说“转换”成为形式新颖的戏剧，付出了创造性的劳动。在剧场中，观众都沉浸在思考与困惑中。全剧结束了，仍旧没有笑谈喧闹之声。观众举不起轻快的脚步，因为心上压着一块说不清楚的大石头。

这说明人同此心，中国观众与法国观众同样为《鼠疫》所深深感动着。当然剧本的译者胡洪庆与自导自演的青年表演艺术家赵屹鸥所付出的劳动也是巨大的，所以演出才能取得成功。

《金大班》与百乐门舞厅

我有幸于抗战之前来到上海读书，亲眼目睹了上海的变化和发展。其间也先后到百乐门舞厅多次，故对百乐门舞厅略知一二。今撰述如下，以纠正《金大班》的描写。

上海唯一的"玻璃地板"小舞池

1936 年，静安寺一带商店虽然还不太多，但是在善钟路(今常熟路)上，在愚园路中段，已经住着不少洋行、银行的高级职员，还有一部分公共租界工部局的官员，这些人和他们的家属当然十分需要各种形式的娱乐设施。百乐门舞厅(Paramount Hall)乃应运而建成，其规模之大，设备之精，居全上海舞厅之首位。

百乐门舞厅原先于 1929 年开设在戈登路(今江宁路)上，当时还包括大华饭店在内，后因经营不善而歇业。中国商人顾联承又投巨资在静安寺兴建了一座新的百乐门舞厅。

当时上海的舞厅虽已不少，但都集中在今南京东路、西藏中路这十字路口附近，尽管已开了多年，可是舞客的档次不高，舞女自然也流于一般，具有较高文化水平、能说流利英语的舞女几乎没有。而百乐门舞厅情况则不同，舞女之中不乏玩世不恭的名门闺秀，有时也偶有女大学生来混上几个月，弄点日常开销。

百乐门舞厅规模相当大，中央的舞池大概可以容纳 300 人左右，也就是说 150 对舞伴，如此已经极少有回旋余地了。因为按照当时的规则，舞女基本上坐在舞池四周，四周也不能坐满，否则舞

客要进入舞池邀请舞女伴舞就没有通道可走了。所以即使舞厅规模很大，舞女也不会超过100人之数。百乐门也不例外。

如果场内跳舞的人超过100对，那么，肯定有一部分男士是自带舞伴来的。

有人说，百乐门的两层舞厅全部开放能容纳1 000人，那是夸大其词了，根本不可能。

下层大舞池周围确实有些卫星式的小舞池，都很小，专供初学者学步，或者情侣不愿随大流，就在这小池子里且舞且谈，甚至谈而不舞，也不致妨碍别人，自得其乐。

至于说弹簧地板，那是指地板的弹性。在我印象中，百乐门和大都会舞厅、丽都花园舞厅、仙乐斯舞厅等的地板并没有显著的不同，弹性都很足。尤其到了午夜前后，有时舞客起哄，大家和舞女拉起手来，排成三四行，跳起《香槟酒气满场飞》时，地板的弹性就会充分显示出来，跳得皆大欢喜。

不过，百乐门舞厅的地板确实有特点，但并不是什么弹性大小问题。那是在大舞池的楼上，有一个沪上只此一家的“玻璃地板”的小舞池，呈圆形，面积不足20平方米。“玻璃地板”是用的什么原料，谁都没有去研究过。只见颜色偏黑，光可鉴人，滑到极点，一不小心就会栽筋斗，脚下没有功夫的舞客轻易不敢一试。结果，这个小舞池里经常只有几对人像是表演般地在跳，偶有好奇的人在一旁观看、欣赏。

这小舞池的周围也不排舞女的坐椅，她们都是在楼下大舞池里跳了一阵子，再上来变变花样、显示一番身手的。当然，也偶尔有个别耳闻“玻璃地板”之名已久、冒昧上阵而摔倒以致大出洋相的舞客。一般来说，面对这种情况，就全靠舞女事先劝阻或临时把舞客架住了。

震动上海滩的三件大事

百乐门舞厅之所以名闻遐迩，不仅仅在建筑之精美、规模之宏

大以及顾客与舞女的层次比较高，在这里还发生过三件震动了整个上海滩的大事。

第一件是沙逊受辱。犹太籍的大富翁沙逊也是个舞迷，既是大富翁，当然不会去二三流舞厅跳舞，要去就去百乐门。离开百乐门时也不付现款，而是签单，过一段时间或年底结一次账。哪知有一次，一个刚来不久的工作人员不知道他是富翁沙逊，竟然不同意他签单，非要他支付现金不可。沙逊认为受了奇耻大辱，一气之下决定自己开设一家豪华舞厅，与百乐门比比高下。

于是，他在 1936 年用静安寺路的 15 亩土地(今南京西路 444 号)营建了一个设备十分现代化的舞厅，专供自己娱乐和招待亲友之用。后来有人认为如果公开营业，肯定有利可图，为此反复游说沙逊，最后由章某承租，取名仙乐舞宫，公开营业。因其英文原名为 Ciros，所以人们都称之为仙乐斯。那是 1937 年的事。

仙乐斯的出现，使上海多了一家第一流的舞厅。但是，百乐门舞厅的营业并未受到多大影响，因为沪西毕竟是富商高官、银行洋行高级职员的住宅区，他们仍旧就近去百乐门舞厅，不少老舞客仍忘不了百乐门舞厅中的往事或艳遇，故而百乐门依然门庭若市。

第二件是舞女陈曼丽被杀。那是在太平洋战争爆发后，日军进入了租界，整个上海成了惨雾愁云笼罩下的恐怖世界。一位名叫陈曼丽的舞女，因为拒绝为日本人伴舞，竟被恼羞成怒的日本人枪杀了。于是，先前已开始冷落的百乐门舞厅就更少有人上门了。

1945 年抗日战争胜利后，舞厅又开始红火起来。但时隔不久，国民党政府为了掩盖其战场上的接连失败，竟于 1947 年 7 月忽然提出要“禁舞”，随即出动了武装军警，查封了舞厅。

这时，百乐门舞厅的陈兰茵、大都会舞厅的孟燕、扬子舞厅的孙致敏、维也纳舞厅的金美虹、米高梅舞厅的洪小萍等五位舞女发起，组织了上海舞女联谊会，与国民党的市政府、社会局、公安局进行反复的斗争，掀起了一场舞女风潮，令当局伤透了脑筋。舞女联谊会第一次的筹备会就是在陈兰茵家里举行的。由于这个原因，百乐门舞厅和陈兰茵个人自然也就成了国民党特务密切注意的目

标。这是与百乐门有关的第三件大事。

《金大班的最后一夜》几点错讹

赵耀民根据白先勇同名小说改编的歌舞话剧《金大班的最后一夜》,时间上的跨度达20年。有三场戏的背景是20世纪40年代中期的上海,第三场是百乐门舞厅,第四场是红舞星金兆丽的住处,第五场是百乐门舞厅的化妆间,其规定情景与当年的实际情况基本上是符合的。

但也有些地方略有出入。例如在20世纪40年代,百乐门舞厅的名称并未改过,如今称为百乐门歌舞厅,就不太合适。

当时舞厅所唱、所演奏的曲子很多,《恭喜恭喜》、《夜来香》的确广泛流行,而《梦中人》则似乎极少听到。

"专为舞女打杂的小郎被舞女们呼来差去"的说法可以研究,那称谓基本上是Boy(仆欧)的同义语,那时候已经没有人用了。

"我请你到沙逊大厦吃饭",当然没有错,但沙逊大厦是一座十分庞大的建筑,有十几层,仅其中一部分为华懋饭店,内设餐厅,所以还是说"我请你到华懋饭店吃饭"更好些。盛月如把舞票塞到金兆丽手里,似以塞钞票为妥,当时风气如此。因为舞票老板抽去将近一半,大班又要分成,到手的只有十之四五了。

当时舞厅的乐坛上端都有"傑米金大乐队"、"黄飞熊大乐队"等横幅,乐队均有沙球,挥舞产生节奏。尤其跳伦巴舞,不可缺少。如今舞台上无横幅,乐队无沙球。没有那种气氛。

剧本写金兆丽最后于20世纪60年代的台北夜巴黎歌舞厅做了舞女大班,然后嫁人了。那时台北的情况我不了解,至于40年代中期的上海,舞厅的大班就等于包工头,手下有一批舞女,舞厅老板和舞女都不敢得罪她。在一般情况下,大班往往年纪稍大,也不是红舞星,甚至根本不伴舞的。

浓墨重彩演经典

——越剧《家》的感染力

巴金的《家》是文学经典之作，当巴老百岁华诞之际，在中国国际艺术节的舞台上，有四台根据《家》改编的戏剧作品演出，真乃盛世盛举。应该说，四台戏都是佳作。

当然，由于每个观众的艺术修养、审美情趣不同，他们喜爱的程度也会有所不同，对我来说，上海越剧院的《家》给予我的感染力最为强烈，情不自禁地回忆起那一个急遽动荡的时代，潸然泪下。

小说《家》以大家庭的叛逆、革命的火种觉慧为主角，曹禺的话剧《家》主要写瑞珏的戏，都有其根据，也都很成功。但是，越剧编剧吴兆芬却不满足于移植性的改编，她一方面仔细琢磨小说原著，一方面考虑到发挥越剧院诸表演艺术的特长，果断地用浓墨重彩来写高家大家庭中的长房长孙觉新，而由尹派小生赵志刚扮演这个悲剧人物。如今，获得了轰动效应，决非偶然。

从一开始，觉新的思想感情便一直处在反复斗争之中，而这一种反复斗争的思想感情用戏曲的咏叹调色彩的唱腔表现，确实具有撼人心弦的感染力。尤其是赵志刚擅长的清板，把觉新隐藏在心灵深处的忧郁、酸楚、左右为难无法应付的情结作了充分的宣泄。

赵志刚又用一连串的“为什么”发问，这是一种无奈的也是无效的“抗争”，不禁使我们联想到当年尹桂芳演出《屈原》时唱的《天问》，所不同的是《屈原》中的屈原多少还有点愤怒，而觉新则不太敢怒也不太敢言也。

当然，作为整个一台戏，赵志刚的成功，和其他几位表演艺术家的密切配合也分不开。扮演梅芬的单仰萍一直以演《红楼梦》的林黛玉而著称，她的凄切哀怨的王派唱腔，用来表现梅芬的身世也决不逊色，尤其她对瑞珏的理解和同情，更把“悲”的气氛渲染到了令台上台下几乎窒息的程度，却又不失是一般的哭诉。吕派花旦孙智君扮演瑞珏，在悲剧分寸的掌握上也恰如其分。导演杨小青对小说原著与改编文本的精神有独到的了解，对每一位表演艺术家的长处也熟悉，能使之充分发挥。

在处理觉慧和鸣凤的恋情问题上，导演也使之带了那个时代特有的青春气息的诗情画意。许杰扮演的觉慧是那样朝气蓬勃，鸣凤由傅派新秀陈湜扮演，一方面是显稚气天真，面对残酷现实，她也沉着应付，以死相抗，非常可信。

舞台美术和灯光紧扣剧情，完美无缺。使有限的舞台成为广阔而多变的空间，梅林景色的转换实际上是悲剧进程的脚印，我所说的诗情画意，主要是指情景交融，而决不是指布景的片面追求华美。

越剧《家》是编、导、演密切合作的成果，也是尹派、王派、傅派、陆派、吕派后继有人的一次大检阅。更重要的是论证了保存遗产的同时，创新的必要和重要。男女合演的现代剧从今以后也多了一个范本，继续加工，可望成为经典。

编剧吴光芬是改革开放以来最受观众欢迎的一位女剧作家，也是最受老中青三代越剧表演艺术家器重的女剧作家。现已69岁了，每年仍有佳作问世，真不容易。

《廉吏于成龙》剧名小议

我于2001年为少年儿童出版社编了一套《清官系列》，共收诸葛亮、包拯、海瑞、于成龙、郑板桥五人，各一册。如今上海京剧院推出尚长荣、关栋天主演的《廉吏于成龙》，有人问我：于成龙究竟是官还是吏？

之所以会提出这个问题，自有其必然性。因为在一般人的心目中，官是政府正式任用的人员，而吏似乎是官员手下当差的人员，比官要低一等。应该说，这种看法有一定的根据。

汉高祖刘邦出身贫穷，他周围的文武百官也极少阀阅世家，所以流传着"萧何刀笔吏，樊哙市井徒"的诗歌。刀笔吏者，不是正式的官员，而是被地方官员聘用的师爷也。又如明代开国之初，为了不拘一格选人才，采取了"三途并用"政策，会试中式的进士、乡试中式的举人当然都是官员的主要来源，再就是担任多年书吏而成绩卓著者也可以提升为官，例如况钟，最早原在故乡靖安做了九年书吏，由于知县俞益的推荐，明成祖朱棣亲自召见，破格任命为礼部的六品官员，后调任四品的苏州知府。

中国古代的文字语言的内涵十分复杂而微妙，一部《二十四史》，收录不少循吏、酷吏的传记。循吏者，依法循理深受老百姓拥戴的官员；酷吏者，用法过于严酷老百姓对之敢怒而不敢言的官员。其中没有一个是被官员聘用的书吏也。

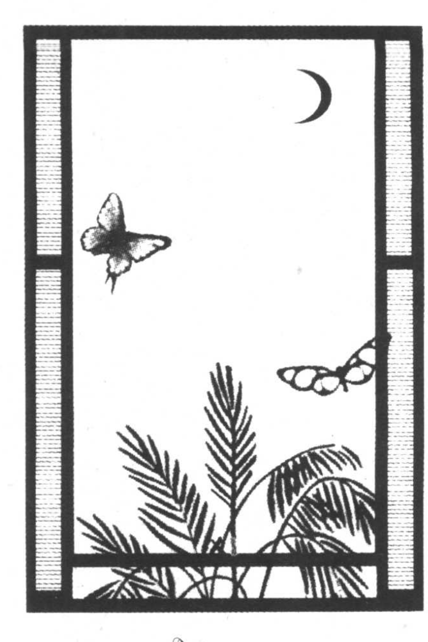
所以实际情况更多的是官吏二字连在一起用，称之为官吏。民间对于贪污官员，往往统称为"贪官污吏"。像明、清两代的总督等统总军、政大权的官员被称为封疆大吏。恐怕也不包括旧社会

的书吏、新社会公务员编制以外的雇员。

还有一个十分有趣的历史事实，唐代到清代，中央政权都是分设吏、户、礼、兵、刑、工六部，这吏部居六部的首位。吏部是管人事的，却只管（任、免处分）各级官员，从来不管书吏也。

于成龙此人开始进入仕途，第一任便是做的广西罗城知县，后来做到两江总督，最高级的具有钦差身份的地方军政长官，没有做过一天书吏，康熙皇帝曾誉为“清官第一”。因此，我认为称之为清官或廉吏都有依据，都可以。

建国初期，曾经编演过一部清官戏，名曰《廉吏风》，流行颇广。现在上海京剧院这部戏名之为《廉吏于成龙》，我觉得没有什么不妥，不必大惊小怪。









辑五

岁时佳节的文娱活动





桃符和春联

每逢春节，很多人家都要张贴春联。春联的历史不过1 000年左右，它的前身是桃符。

王安石在一首吟咏农历过年的诗中，有“总把新桃换旧符”这一句，这里的“桃”和“符”，同是指的桃符。这句诗的意思是说，要把旧的桃符换去，代之以新的桃符。桃符又是什么呢？是桃木做的牌子，分别挂在门的两旁，或者分别插在门口两旁的泥土中。

关于桃符的由来，有一个神话。记载这神话的第一部典籍是《山海经》。据载，东海之中的度朔山上有一棵大桃树，这桃树的年代久远，已经难以数计，所以生得茂密而蟠曲，蔓延到3 000里路长。桃树东北角上的桠枝之间，有一个门，是所有的鬼物出入的必经之路，因此称为鬼门。有神荼和郁垒这两个兄弟看守着，发现了害人的恶鬼，便用苇索捆住，拿去喂老虎。

传说黄帝是第一个在门上画这一个神话的人，既画了拿着苇索的郁垒，也画了老虎，用来辟邪镇鬼。所以用老虎，因为它是百兽之王，也是被神化了的野兽。

在战国时代还没有桃符的名称，而有桃梗，《战国策》的《齐策》中有土偶人和桃梗互相谈话的寓言。“梗”就是更的意思，过年要去旧更新，所以称为桃梗。东汉许慎在注《淮南子》的时候，介绍了汉代的桃梗，那是阔一寸左右、长约七八寸的桃木，上面写了消灾降福这些吉利的话，初一那天钉在门的两侧。《荆楚岁时记》说，“岁旦绘二神披甲持钺贴于户之左右，谓之门神”。吕原明《岁时杂记》则称为门神户尉，这是以纸张代替了桃木，所以也不用桃符的

名称了。很多地区以秦琼和尉迟恭为门神，其实是把桃符上的神荼和郁垒讹传了。

五代后蜀的孟昶，曾命令学士们在桃符上题对联，因为欠工整，就自己动笔题了“新年纳余庆，嘉节号长春”这样一联。当时不称为写门对，而称为题桃符。宋代的桃符长约二三尺，阔约四五寸，相当薄。上面题对联的风气还没有普遍形成，有的写些吉利的话或神荼、郁垒的字样，图画除神像外，也有画狻猊的，都是每年一换。后来去掉图画，只写联语，桃符便逐渐变成春联了。

有许多春联是从古典文艺名著中摘引出来的。如“云霞出海曙，梅柳渡江春”，是杜审言的五言律诗《和晋陵陆丞早春游望》中的。如“物华天宝，人杰地灵”，是王勃的成名作《滕王阁序》中的。有用郡望作为春联题材的，事实上颇能起到比门牌更多的作用。譬如用“延陵世泽，泰伯家声”作春联的话，那么这一家人家一定是姓吴，这也可以减少问讯的麻烦。

关于春联，还有不少轶事。据说朱元璋曾于元旦为一阉猪者写了春联，第二天派人去看却不见了，便予以查问。原来阉猪者知是御笔，就供在堂前了。朱元璋很高兴，便让阉猪者做起官来。据王道衡《私记》，名士唐寅曾于除夕之夜暗中替人写上恶作剧的春联，弄得城中人心不安，几乎弄出大事情。

解放以后，春联在农村中还有些人家保存这个习俗，大城市则很少见了。由于时代已经不同，因此春联的内容也有了新的意义。

上元节灯会灯市

现在把农历正月十五称为上元节，这是沿袭道教的陈规。按道教把正月十五称为上元节，七月十五为中元节，十月十五为下元节。吕原明《岁时杂记》中是有记载的。

但在道教未产生以前，正月十五已经是一个节日了。据《太平御览》引《史记》中所载，这一天要祀太乙之神。

上元节可能和佛教的关系更密切些：《涅槃经》说正月十五是如来阇维讫收舍利子的日子，要散花、奏乐和张灯。《西域记》说摩竭陀国正月十五日僧俗在一起观佛舍利放光。《僧史略》说正月十五乃是西域的十二月三十日，所以汉明帝下令在这一天张灯，为的是宣扬佛法。

正因为张灯是上元节重要活动之一，所以上元节也称灯节。又因为张灯活动都在晚上，所以俗称上元节为元宵节。究竟张多少天灯呢？1 000 年以来变化很多，在唐代睿宗时，先天二年接受胡人婆陀的请求，张灯敬佛，只有十五、十六两夜。开元天宝年间，唐明皇很喜欢热闹，增加了十四一夜。张乖崖在四川单独再增加十三夜的灯市，一共张四天灯。北宋乾德五年，宋太祖赵匡胤说连年五谷丰收，四海升平无事，除了十四、十五、十六以外，可再加十七、十八，连张五夜。南宋理宗在淳祐三年增加十三日一夜，连张六夜。明太祖朱元璋在南京初建都时，为了使京城繁荣，为了招徕全国商贾，从八日到十七日，一连张十夜之多，后来朱棣迁都北京，还是按旧规张十夜灯。这是中国古代最长的灯市。

唐初先天年间在长安安福门外，所张的灯有五万盏之多，都是悬挂在一个二十丈高的灯轮上的，此外大街小巷都张了灯，唐初四杰之一的卢照邻有“接汉疑星落，依楼似月悬”的诗，充分显示了灯楼的高及灯光的耀眼。唐明皇时有扎灯匠人毛顺，技能出众，曾造了一个十五丈高的灯楼，并做了龙、凤、虎、豹等各式各样的灯，迎风而动，都像活的一样，姿势活泼自然。

北宋时除了歌舞百戏之外，还有灯山，有跨了青狮、白象的文殊、普贤两个菩萨的灯。在东京，相国寺和大佛寺灯最多。全国地区内，杭州、温州、苏州三地的灯也有盛名，最精彩的是苏州卖药朱家的灯，有天下第一之称。当时做灯的材料就已非常繁多，除明角、玻璃外，有麦丝、竹缕、夹纱、羊皮、彩珠、缭丝等等。

明清两代的灯很多以扮演故事为主的，有八仙过海灯、貂蝉拜月灯、西施浣纱灯、刘海戏金蟾灯、渔翁得利灯、孟姜女寻夫灯之类，据明末剧作家李玄玉在传奇中所描写，还有钟馗戏妹灯。民间小戏中专门描写灯市很多，如黄梅戏《夫妻看灯》、沪剧《女看灯》都是。

有人喜欢文字游戏，便在灯上写字谜或诗谜让别人猜，这也是由来已久的风俗，杭州称为猜灯，嘉定称为弹壁灯，高邮称为打虎，河北各地也称打独脚虎。明末贰臣阮大铖的传奇《春灯谜》便反映了明末灯谜的流行情况。

在中国古典诗词和民间戏曲中，也有许多关于上元节灯会灯市的反映，例如欧阳修的《生查子》：“去年元夜时，花市灯如昼，月上柳梢头，人约黄昏后。今年元夜时，月与灯依旧，不见去年人，泪湿青衫袖。”又如梨园戏《陈三五娘》，也反映了人们在上元节的活动以及爱情生活。

在封建时代，官府说是为了与民同乐才张灯的，但是却加重了人民的负担。宋代的蔡襄任福州知府时，上元节令全城张灯三夜。有人在一盏大灯上题了一首歌：“富家一盏灯，太仓一粒粟；贫家一盏灯，父子相对哭。风流太守知不知？犹恨笙歌无妙曲。”蔡襄觉得这样做的确不妥，于是就收回了张灯三夜的成命。

合镜和骂曹

——上元节的故事

农历正月十五日是上元节，从汉代一直到现在始终是被人们所重视的一个佳节。因此在这个节日往往有青年男女趁灯市放灯的机会，彼此约会，也有农民革命的英雄趁闹元宵的机会化装潜进城市进行暴动，因此闹花灯的故事多得难以数计，有瓦岗寨英雄闹花灯、薛刚闹花灯、吴刚闹花灯、郭子仪闹花灯等等，但是最曲折动人并且是真人真事的只有《破镜重圆》这个故事。此外祢衡打鼓骂曹这个故事也发生于上元节，三国演义没有说清楚是哪一天，有人以为在元旦，根据《岁时杂记》所引诸书都说是上元节的事。

《破镜重圆》的时代背景在南北朝，陈国的太子舍人徐德言娶了陈后主的妹妹乐昌公主，公主很美丽，两人婚后的生活很恩爱。当陈国将亡时，徐德言预感到可能要家破人亡，又担心公主在离乱中落入权豪的手中，因此两人商量好，把一面镜子劈开，各人保存半块，如果失散，便以卖镜作由头，再图团聚。

陈国果然亡了，隋代统一了全国，乐昌公主被掳到越国公杨素家里，成了杨素的宠姬，但她对徐德言的怀念却是一天比一天更深了。徐德言在战争中失去了一切，唯一保存在身边的，也只有这半块镜子。知道隋代建都于长安，便不辞跋涉到了长安，希望在这里能得到公主的消息。

那一天正是上元节，长安市上花灯如昼，徐德言也在街头徘徊，忽然有人拿半块镜子在手里，索高价出售，别人都觉得是奇谈，徐德言把此人请到住处，把两块破镜一兜，完全吻合，高兴之极。

仔细一问，知道公主已落在杨素手中，不免有些失望，就题了“镜与人俱去，镜归人不归，无复嫦娥影，空余明月辉”这四句诗给带了回去。公主得诗以后，终日如醉如痴，忘记了饮食和睡眠，杨素知道了经过详情以后，就放公主出府和徐德言重圆。

这故事原载《本事诗》，宋人曾根据这故事写了戏文《乐昌分镜》，元人杂剧有《乐昌分镜》，明人戏文有《破镜重圆》，明人传奇有《合镜记》。全本都未见流传。有一种《风尘三侠》的京剧本也穿插了这个故事。成语“破镜重圆”的出处也在此。

祢衡打鼓骂曹是三国时代的事，曹操在元宵那天大宴群僚，因祢衡恃才傲物，便让他作鼓吏，祢衡把曹操羞辱了一通，曹操恨极，派他往刘表处说降，想借刘表之刀杀他，刘表也聪明，便送到黄祖那里，结果被黄祖杀死了。清人根据这一史料编了杂剧《鹦鹉洲》，直到现在，有好些古典剧种还演唱这个剧目。

花朝、花神和劝农

花朝月夕是古代两个并称的佳节，月夕就是中秋节，在农历八月十五日。花朝节的日子在哪一天呢？有三种记载：《熙朝乐事》、《事物原始》和《风土记》都以农历二月十五日为花朝节，因二月十五日正当仲春的中心，是百花盛开春光绚烂的季节。《翰墨大全》和《洛阳记》都说洛阳的花朝节在二月二日。《提要录》说吴中的花朝节在二月十二日。《诚斋诗话》说东京也以二月十二日为花朝节。由此可见各地区的花朝节是随气候寒暖不同而有所先后的。

在江南各地的确如《提要录》所说是以二月十二日为花朝节的，但民间俗称为百花生日，主要活动为祭祀花神，并以红纸、红绸系在花木上，名曰披红。也有官员出东门到郊外举行迎花神的仪式的。

所祭祀的花神是谁呢？据《月令广义》说是魏夫人的女弟子，名女夷，精于花卉园艺，又名花姑。《集官一录》则认为花神是女道士董灵微，也有花姑之称。据说董灵微 80 岁时仍如儿童那样，面貌娟秀。唐玄宗时在骊山种花的宋单父，能使牡丹变易千种，是中国历史上最有名的花师，也有人以宋单父作为花神的。

事实上明清以来，各地祭花神往往不是祭百花之神，而是专门祭某一种花之神，被祭的有"采菊东篱下，悠然见南山"的菊花之神陶渊明，有隐居在杭州以梅妻鹤子终一生的梅花之神林和靖，有著了玉茗堂四梦的玉茗花之神汤显祖等等。

诗人说："护花风雨怕难销，偶逐晴光扑蝶遥，一半春残随夜醉，都言明日是花朝。"说明了花朝节前后正好百花盛开蜂蝶成群，

很适宜做扑蝴蝶的游戏。湖北的通山县，古代的习俗都是二月十五日作为举行扑蝶会的日子。现在民间文娱中很多关于扑蝴蝶的歌舞，十分可能是当年花朝节的活动，不过流传到今天，经过加工提炼，比本来更加美妙动人了些而已。福建民间歌舞《采茶扑蝶》，正好是《牡丹亭》的背景所在地南安地方发掘出来的，这也是一个巧合。

花朝节的另一主要活动为"劝农"，劝农的目的在鼓励农作，《史记》上就已经谈到劝农之道了，唐宋两代也都设有劝农的官职，而一般地方官员则在花朝节到郊野里向周年辛勤的农民进行慰问。当然，在农民受地主阶级严重剥削的封建社会中，官员的"劝农"不免带有欺骗和麻痹的性质，只有个别官员比较体谅民间疾苦，在劝农的时候能和农民亲切地谈谈心。

劝农的具体形式如何，文献中记载的不多，苏东坡曾写了一些劝农的诗，汤显祖在他的《牡丹亭》中有《劝农》一出，所描写的很可能是汤显祖亲身所见明末劝农的情况。在这一出戏中，南安的杜太守事先吩咐县里准备了花和酒，深入"远乡僻坞"，去查看有无"抛荒游赖"的情形，有无纠缠难分解的讼案。当杜太守进入"红杏深花、菖蒲浅芽，春畴渐暖年华，竹篱茅舍酒旗叉，雨过炊烟一缕斜"这样一片洋溢着春光的自然环境中时，田夫、牧童、采桑妇人和采茶妇人都表演了泥土气息很浓厚的歌唱和舞蹈，杜太守分别送了花和酒答谢他们，后来众父老还请杜太守吃饭，杜太守没有吃饭便回来了。这便是我们今天所能查考的劝农的形式和内容了。清末的劝农基本上已经名存实亡，府县官员就在衙门面前的青石板上堆些泥土，挥舞一下农具，便算了事，而且有的在花朝，有的则在立春，都各行各的习俗。

上巳节与兰亭修禊

古代习俗，在农历三月中的第一个巳日，要举行祓祭，称这天为上巳节。因为每年三月的巳日遇到三日的时候较多，于是从汉末起，就固定把三月三日作为上巳节。

上巳节的主要活动就是在水滨禊饮，也就是作祓祭。据《唐文粹》鲁令的《三月三日宴序》的解释，禊饮就是野宴、野餐的意思。《韵语阳秋》认为禊饮所以要在水滨举行，是因为流水不腐，能起洗涤的作用，可以祓除宿垢，并且把"禊"作清洁的解释。

中国历史上最出名的上巳节的盛举，是晋代永和九年三月三日的兰亭修禊事，参加的都是当时的大政治家和大艺术家，有在淝水之战中大败苻坚的谢石、谢安，《天台山赋》的作者孙兴公孙绰，高僧支遁，大书法家王羲之和他的儿子王凝之、王徽之、王操之等，一共有 41 个人，在崇山峻岭环抱的会稽山中，在茂林修竹相掩映的兰亭之畔，在清流急湍的滨岸，举行了修禊的仪式。王羲之即席用蚕茧纸和鼠须笔写了一篇《兰亭集序》，一共 314 字，笔笔都有神韵，成为中国艺术史上最杰出的作品之一。而会稽山中的兰亭，也由此成了出名的胜迹。上巳节的风习所以能流传了较长久的时间，和王羲之的影响是分不开的。

在唐玄宗时，宫廷和贵族们也都在上巳节那天到水滨禊饮，以度他们穷极奢华的游宴生活。杜甫的名作《丽人行》，便是以虢国夫人等盛装而到长安水边消磨上巳节为题材的。按诗中所描写，这些显贵所吃的东西全是山珍海错，居然还不中意，结果仍旧从御厨送东西来吃。杜甫并在诗中严厉地指责了杨国忠的声势煊赫和

盛气凌人，替人民喊出怨愤的呼声。

唐代开成二年三月三日裴晋公在洛水滨岸修禊，大诗人白居易、刘禹锡等 15 人都被邀而前来参加了，他们乘坐的画舫清早从斗亭出发，经过魏堤、津桥等地，一路饮酒赋诗，两岸慕名而跟随着观看的人水泄不通。裴晋公第一个赋诗，白居易也和了二十韵。其中有"舞急红腰旋，歌迟翠黛低"等语，是描写歌妓们的歌舞表演，已不像王羲之他们当年修禊那样纯粹是文人们的集会了。

宋代以后，上巳节在人们的生活习惯中就逐渐被人所不重视了，各方面的记载也都比较少。

清初上海名剧作家曹锡黻以王羲之的修禊为题材，写了杂剧《曲水宴》，一名《序兰亭内史临波》，从王羲之口中介绍了他自己兴建兰亭，是为了不爱繁华而好林泉，并称上巳为祓除佳节。剧中的支遁并说："今日酒政，贫道打算在此；可将盘浮于水面，任其所向，随所酌之。"看来这就是俗称所谓曲水流觞了。

寒食节和介之推

农历三月初五是寒食节。这个节日是如何起源的呢？这里面有一个很伤感而凄凉的故事。

这故事发生在东周的春秋时代，离现在约有2 450年。

晋文公重耳在没有做诸侯之前，因为晋惠公到处找寻他，想把他害死，因此长时期在国外流亡。追随着他的有谋士狐毛、狐偃、武将魏犨等，介之推也是他的忠实随从人员。

有一天，重耳这伙人走到卫国的五鹿地方，忽然都停下来不走了。原来他们已经断了一天粮食，大家都饿得心里发慌，腿也提不起来了。

就在这时候，介之推忽然捧着一罐子肉汤来。重耳尝了一口，滋味鲜美异常，于是连吃带喝一下子全吞下肚去了。接着他想起肉是从哪里找来的问题，就问介之推。介之推支支吾吾不肯说清楚。最后问明白了，原来是介之推剜下了自己股上的肉。重耳感动得流了许多眼泪。

晋文公回国之后，对从前跟随着他在一起吃了千辛万苦的人，有的赏了财物，有的封了很高的官职；因为没有看见介之推，也就把他忘记了。

介之推呢？自己在家里织织布、编编草鞋，和年老的母亲在一起，过着十分清苦的日子，也不想去夺功劳、争奖赏。邻居解张劝介之推自己去找晋文公，介之推的母亲也很赞成，但是介之推坚决不肯。

介之推的母亲说："你做儿子的既然这样，我又何尝不能做一

个清高的母亲！我们干脆隐居到深山里去好吗？不要再与世浮沉罢。”于是母子就搬进绵山深处去了。只有解张一个人知道事情的经过。

为了介之推得不到赏赐和官爵的事，解张心里很感到愤愤不平，就写了一首无限哀怨的诗，乘夜深没有人的时候，贴在朝门上。重耳看到这首诗，回忆起当年介之推的忠心和热忱，深深地感到自己做了忘恩负义的事，连忙派人去找，哪知只剩下了一间空房子。

后来晋文公下了一道命令，说是谁能知道介之推的下落，就给他官做。解张来见晋文公，晋文公封他为下大夫，请他做向导，亲自上绵山去寻访。哪知绵山很大，尽是重重叠叠的峰峦和茂密的树林，到处流着清澈见底的泉水，野兽和飞鸟不时发出嗥叫的声音，可就找不着介之推的踪迹。

晋文公回到山脚下去问农夫们，有一个农夫说：“好几天以前，曾经有一个男子，背负着一个老太婆在山脚下打水喝，后来进山去了，谁也不知道他们现在在哪里。”晋文公又到山里去找了三四天，还是没有介之推的音讯。

晋文公心里想，介之推很孝顺母亲，我假使放火烧山，他一定会背着母亲逃出来。于是就在山前山后放起火来。这时正遇上大风，火势很猛烈，一连烧了三天才熄灭，还是没有人逃出来。后来再去搜索，在一棵烧枯了的柳树下面，发现了两具相抱着的尸体，正是介之推和他的母亲。晋文公大哭了一场，把介之推葬在绵山，又把绵山改名介山来纪念介之推。

当介之推被烧死在绵山的消息传开以后，各地的人民都异常悲痛，上党、雁门等地的人，每年逢到介之推去世这一天，就自动不举烟火，吃冷的食物来纪念介之推。后来全国各地也都把寒食作为纪念介之推的节日。

介之推是否确有其人呢？从历史文献来判断，是确有其人的，介之推一名介子绥，《左传》、《吕氏春秋》、《史记》都有他不言禄而入隐绵山的记载，但都没有提到割股和被烧死。《楚辞》的《九章》有“惜往日介子忠而立枯兮！公寤而追求，封介山而为之禁兮！报

大德之优游”这么几句，“立枯”是指的介之推被焚烧而死。庄子说：“介子推至忠也，自割其股以食文公，文公后背之，之推怒而去，抱木而燔死。”这是仅有的一则同时提到了割股和被焚的记载。后来《东周列国志》对于介之推的描写，是根据这些历史文献，并且加以丰富和发展的。

哪一天是寒食节有许多不同的说法。《荆楚岁时记》和《风土记》都说是在冬至后一百零五日，也就是清明前一天。《乾淳岁时记》说是清明前三天。隋唐时代的高昌国把每年的三月九日固定作为寒食节。《琴操》把五月五日作为寒食节。《癸辛杂识》把寒食和清明混为一谈了。

正因为寒食离冬至一百零五天，所以也称百五节。从杜甫的诗中，也可以看到唐代在山东中部称冷烟节或禁烟节，甘肃、陕西一带则称为熟食节。

因为介子推是死在柳树下面的，所以寒食这一天，大家都去折了柳枝，插在屋檐下。

寒食节的食物主要的是“饧”，那是预先做好的一种半流质的干粥。也有在这一天采细叶冬青和杨桐的叶，把米饭染成青色而发光，然后再吃的。

唐代的寒食节文娱活动最多，天宝年间每逢寒食节，宫中的宫女们都以荡秋千为戏，民间也相率效法，这种风气一直流传了很久远的年代，金元之间的诗人元好问有“寒食年年好，今年迥不同，秋千与花影，并在月明中”的诗，可见当时民间在月夜的花丛之中荡秋千的旖旎风光。而且看来金人和元人也都玩秋千的，说到秋千的起源，本是春秋时山戎的玩意，齐桓公北伐山戎，才把秋千带来中原。因为寒食节不举炊烟而吃冷食，容易致病，所以习俗在这天都荡秋千，以免积食不消化。

在寒食节扫祭坟墓的风俗很早就有了，唐代每到寒食，都要祭典以前几代皇帝的寝陵，供的食物有饧粥、鸡毬等。

端午节和屈原

农历五月初五是民间很重视的一个节日，周处《风土记》作端五节，《东京梦华录》作端午节，俗称端阳节。《提要录》称天中节，《岁时杂记》又称为解粽节。

端午节的起源和屈原的关系很密切。屈原名平，是战国时代的大诗人，也是大政治家。早年他曾做过楚怀王的左徒。当时秦国最强大，楚齐诸国假使不联合起来，自身都很难保存，屈原便是坚决主张联合各国共同抵抗秦国的。在楚国内部，情况也比较复杂，有些官员根本只贪图个人的富贵，有些官员暗地里已经做了投降秦国的打算，再加上秦国的外交手段也很厉害，又派张仪到楚国来游说，离间各国之间的合作，破坏楚怀王对屈原的信任。这样，屈原不但不能实现他自己的政治理想，反而被放逐出去了。

后来楚怀王吃足了秦国的苦头，受到了深刻的教训，有些觉悟了，回过头来，又想和齐国重修旧好了，对于忠贞的屈原无限怀念，于是又把屈原召了回来，派他出使齐国，和齐国重订了合纵之约。秦国看见楚齐合纵，深怕影响自己的扩展，又一再加以破坏。楚怀王对秦国的阴险毒辣还是没有充分的估计，没有接受屈原的忠告，冒险赴秦昭王的约会，就此被秦国掳去，客死在异乡。此后楚国一直推行亲秦的政策，把屈原再度放逐出去了。

离开了楚国的郢都，屈原开始了他的流亡生活。他的心中燃烧着无限的愤怒，积郁着无限的苦闷。但是他还存着万一的希望，期待着顷襄王能够再召他回去。经过一年、两年、三年……他的希望始终是一个泡影。当得知秦兵攻破了郢都的消息以后，他觉得一切

已经绝望了，就在五月初五那天，自沉在洞庭湖附近的汨罗江中。屈原逝世的确切年代还很难断定，大约在公元前280年左右。

楚国人民是景仰屈原的、爱护屈原的，对于屈原的死，悲伤到了极点。就在每年的五月初五，用竹筒子装了米投在江里祭奠他。据吴均的《续齐谐》所载，在汉代建武年间，屈原的幽灵曾经出现，告诉人家竹筒子里的米饭多半是给蛟龙抢去吃了，如果用树叶塞住竹筒的口，而用彩色丝线缠着，那么蛟龙就不敢来抢了。后来大家就真的这样做了，这是粽子的起源。据《异苑》记载，粽子是屈原的姊姊所做，用以祭屈原的。

2 000年来，粽子的形式起了不少变化。最初是不用竹筒，而改用菰叶，而且花样愈变愈多，有角粽、锥粽、茭粽、筒粽、秤锤粽、九子粽等。粽子里面除了糯米以外，古代还有放松栗、胡桃、姜桂、麝香的。近百年以来，大都包豆沙、赤豆、枣泥或猪肉、火腿，广东粽子也有包蛋黄的。

端午节还有龙舟竞渡的习俗。诗人刘梦得有一首《竞渡曲》："沅江五月平地流，邑人相将浮彩舟，灵均何年歌已矣，哀谣振楫从此起。"足见也是纪念屈原的，但说法不止一种，有的说众舟齐发是表示赶去拯救屈原的意思，一说是以呐喊鼓乐吓退蛟龙的。

端午节另外还有一些习俗，可能和屈原关系不大，例如饮菖蒲酒、雄黄酒或艾叶酒，据说有"辟瘟"之功。也有刻蒲为人或者结艾为人以"辟邪"的。还有所谓艾虎，是用艾结成的虎形，后来就用绸彩或布来做虎形了，就佩带在身上，少女和妇人也有佩带的。到近100年以来，佩带虎形的习俗保存的地区还很多，但大部分是小孩，挂在门上或床上的也有。小孩更有穿老虎头绣花鞋的，也有把印了蜈蚣、蜘蛛等五毒的花布做衣服穿的。这一些"辟瘟"、"辟邪"的花样极多。供张天师或钟馗，以驱除鬼怪的迷信也是比较普遍的。

端午节是民间最重视的节日之一，中国人民对屈原的景仰是永远不会磨灭的。屈原的诗篇已经成为我们祖国文学遗产中的宝藏。我们纪念这样一个富有爱国主义精神的大诗人和大政治家是完全应该的。

浴佛节的来历和佛事活动

传说在周昭王廿四年(公元前 1018)四月初八,忽然大地震动,江河湖泊都涨了水。到了夜里,天空布满了各种艳丽的光彩。周昭王觉得很奇怪,就问太史苏由,这究竟是什么缘故。苏由告诉周昭王,这是有大圣人在西方出生了。

传说就在那一天,中天竺国净饭王的妃子摩耶氏率领了宫娥彩女们去游蓝毗尼园。当她伸手去攀无忧树的时候,树根的下面忽然涌出了一朵大如车轮的莲花。在这同时,王妃摩耶氏的右肋中生下了太子悉达多,不偏不倚,恰恰落在这一朵莲花上。悉达多一生下来,自己就在莲花上走了七步,并且举起右手,作“狮子吼”的姿态。当时天上天下唯我独尊帝拿了华盖,梵王手执拂帚,分别立在莲花的两旁。天空中忽然又出现了九条龙,一齐吐着洁莹的水珠,浇在悉达多太子的身上,替他沐浴。佛经中有一首歌谣描绘这些情景:“今朝正是四月八,净饭王宫生悉达;吐水九龙天外来,捧足七莲从此发。”

悉达多太子在 19 岁那年骑了天马,翻越京城的城墙,进入了雪山,落发出家了。35 岁那年,在菩提场中修成了“无上道”,人称之为“佛世尊”。佛世尊在人世间一共 79 年,后来在拘尸罗国娑罗双树之间入了涅槃。这一天正好和他出生是同一天,也是四月初八。

佛教在东汉明帝时传入中国。每逢四月初八,佛门和民间都把佛的生辰当作一个大的节日,称之为浴佛节。

像《龙宫经》、《海藏经》、《景德传灯录》、《佛运统记》等书都是以四月初八为佛的生日,但周朝的历法不同现在的农历,是以农历

的十一月为正月的，事实上周历的四月初八是农历的二月初八，因此习俗也有以二月初八为浴佛节的。另有一说以十二月初八为佛的生日，也是根据另一种推算方法推算出来的。《困学纪闻》说："按春秋庄公七年夏四月辛卯夜，恒星不见。正义曰'于是周之四月，则夏之仲春'，杜氏以长历较之，知辛卯是四月五日，以是考之，夜明星不见，乃二月初五，非四月初八也。"但习俗从来没有以二月初五为浴佛节的。

在古代，寺庙或宫廷也有在四月初八举行论辩佛学经义的集会的，南北朝时佛教广泛流行，这种风气尤其普遍，北齐武平元年四月八日魏帝把国内有名的高僧都召集在显阳殿，名儒杜弼、中书令邢邵、吏部尚书杨愔、秘书监魏收等都参加了这个集会，魏帝令杜弼升狮子座演说经义，高僧们提出了许多疑难问题，都没有把杜弼驳倒。魏帝认为杜弼的才学列在孔门也无愧。隋代的三藏法师是出名高僧，四月初八在斋会上演说教义，听者僧俗共有千人以上。忽然有个13岁的赵姓小孩出来和他争辩，声音洪亮之至。三藏法师看见对方是个小孩，不放在眼里，带着戏弄的态度说："此子声高而身小，何不以声而补身？"小孩因为法师形貌比较奇特，便也以戏弄的口吻回答道："法师眼深而鼻长，何不截鼻而补眼？"把三藏法师说得无言对答。

在北宋时代，每逢浴佛节，京师的十大禅院，如报国寺等处，都举行浴佛斋会，要用五色香水替佛灌顶。青色香水是都梁香制的，红色香水是郁金香制的，白色香水是丘隆香制的，黄色香水是附子香制的，黑色香水是安息香制的。并且在这些香水里加进了蜜糖，分别赠送给游客施主，名之曰浴佛水。苏东坡有"烘暖晚香阁，轻寒浴佛天"的诗，便是描写浴佛节的。

明朝每逢四月初八，皇帝举行麦饼宴招待群臣。民间有舍豆结缘的习俗。北京城佛寺里的善男信女，都在这一天吃杨桐叶染成的乌饭，并且抬着悉达多太子的木雕像在城中往来游行。

浴佛节在全国各地差不多都有庙会，各种商贩都集中到寺庙周围。解放后，很多地区就在这天举行物资交流大会。

七夕和牛郎织女的神话

每年七夕，人们都会想起关于牛郎织女的美丽的神话来。

在天上，王母因为织女星起了凡心，把她关在机房之中，不许外出。金牛星出来替织女星说公平话，王母大为生气，把他贬往人间，罚他做一条辛勤的老牛。

在人间有个善良的牛郎，常受嫂嫂的欺侮，后来便和兄嫂分开住了。家中那条金牛星转世的老牛，因为不值几个钱，便分给牛郎了。老牛很爱牛郎，看他单身一个人，怪可怜的，很想使牛郎和织女配成一对恩爱的夫妻。老牛告诉了牛郎一个秘密，“乘织女到人间碧莲池来洗浴的时候，把仙衣偷了来，那么织女便无法再回天上，会答应你的亲事的。”牛郎依照老牛的吩咐这样做了，果然和织女结了亲，还生了两个孩子，生活得很幸福。

王母知道了这件事，认为织女违反了天条，罪在不赦，派了天兵天将来捉拿织女，牛郎便挑着两个孩子，牵着老牛，紧追不舍；快要追到时，王母用金簪划了一道银河，挡住去路，老牛赶上前去，一口把银河里的水全部喝光。王母划了第二道银河，也给老牛喝光了。王母划第三道银河时，老牛未能将水喝完就胀死了。于是牛郎和织女就这样被阻隔在银河的两岸。

喜鹊很同情牛郎和织女的遭遇，每逢七月初七便在银河上架起浮桥，让牛郎和织女作一年一度的相会。

虽然七夕从楚怀王时开始已经作为一个节日，但牛郎织女的神话在民间逐渐丰富成为像上面所说的那样完整，却是经过了很长的时间的。最早提到织女星的典籍是《夏小正》，《史记天官书》

谈到了织女星，也谈到了牵牛星。《淮南子》和《风土记》才有喜鹊架桥的记载。

神话中银河和大海是相通的，有人带了一年的粮食，乘上浮海而来的槎，很久以后，临近了一个城市。这城市有街坊房屋，也有宫殿，宫殿中有女子在织布，另外有一个男子牵了牛在饮水。浮海而去的人很想知道这是什么地方，就问牵牛饮水的男子。对方回答道："你回去问严君平就晓得了。"后来真的去问了当时最有名的星相家严君平，才知道自己到了银河边上，那一男一女就是牛郎织女。这个神话见张茂先《博物志》，《荆楚岁时记》所载的大致相同，乘槎人是出使西域的张骞。

七夕最普遍的风俗是"乞巧"。为什么在这一天乞巧呢？《考工记》的注释说得很明白："以织女星之祥，因祭机之杼，以求工巧。"这是说人们很羡慕织女织布的灵巧，希望能从织女那里求得一些智慧和巧思。在唐代，每年七月七日织染署都要举行祭杼的典礼的。

南北朝时，齐武帝专门为了七夕乞巧而起了高楼，宫娥们在楼上穿针为嬉，民间称之为穿针楼。

唐代天宝年间，宫中用锦彩结成百丈高的楼殿，上面可以坐数十人之多，摆瓜果以祭牵牛、织女两星。宫娥们穿针乞巧，乐工们吹奏乐曲，往往通宵达旦。民间也是如此，不过规模要小得多了。

宋代乞巧很盛行，官宦之家和一般平民都用锦彩结乞巧楼，或用竹木架成乞巧棚，除了供花果、酒食之外，还备了笔砚，让儿童们作诗。妇女们有些小玩意，例如捉一只小蜘蛛，放在小盒子里面，第二天再打开来看，如果蜘蛛网结得圆而正，就算是得巧了。有一种小巧的泥土塑成的玩偶，名"磨喝乐"，宋代七月初七各地都有得卖，百姓们以此作为"巧"的象征，都要买上几个。这种玩偶精致的居多，或用木雕的座子座着，或用碧纱笼着，或用金、珠、象牙、翡翠装饰着。山西也有这种风气，称玩偶为"蕃和乐"。据说都是佛经上的"摩睺罗"的讹传，江南人因为这玩偶是用来乞巧的，干脆就称为巧儿。

七夕是宋代唯一不放假的佳节，这里面还有一个笑话：词人柳永填了一阙描写七夕的词，流传相当的广，其中有“须知此景，古今无价”这两句，有人更把“无价”讹传为“无假”了。一个宰相偶然问起属吏，七夕不放假有什么根据否？属吏毫不含糊地答道：“须知此景，古今无假。”

盂兰盆节的古代风俗

道教和佛教都以农历七月十五为中元节。从前，在这一天，和尚、尼姑、道士、道姑和一般老百姓都聚集在宫观寺院，设盂兰盆，以供花果，并念经典，名之曰盂兰盆斋，后来称盂兰盆会。又因为习俗在这一天烧纸衣给祖先，所以《钱状元家世范》称为烧衣节。在山东名称最复杂，登州一带干脆称为鬼节。齐东县用瓜果敬祖先，称为瓜节。

中元节既然有着浓厚的宗教色彩，自然免不了有许多神怪或迷信的传说。据《盂兰盆经》的记载，有一个孝子名目连，对母亲十分孝顺，但他的母亲却是恶毒异常，因此死后被罚在地狱受苦。目连亲眼看见了他的母亲在一群饿鬼之中争夺食物，便用钵子盛了饭送去给她吃。哪里知道，饭将要进嘴巴时，便变成了一团火炭。目连觉得很奇怪，把所见所闻告诉了佛。佛说："这是因为你的母亲罪孽深重，决不是单凭你一个人的力量就能解救得了，一定要靠十万众僧的法力。"到了七月十五这一天，佛对弟子们说，谁愿替已故的或在世的父母免除厄难，可用盆盛着"百味五果"，供十方大德佛，让和尚们念经念咒就行了。目连参加了这次斋会，使他的母亲免于再做饿鬼了。这就是盂兰盆斋的起源。

盂兰盆斋发展成为用盆盛食物花果以供佛（或道家始祖的斋会）是有些偶然的，《窦氏音训》说盂兰盆在梵文中是"解倒悬"之意，意思是说目连救母心切，如解倒悬之苦，原本和盆子不相干的。

在唐代，盂兰盆斋就相当普遍了。宋代盂兰盆斋之盛较唐代有过之无不及，开宝年间和太平兴国年间宫廷每逢中元节，每张灯

三天。太平兴国年间朝廷为了表示对钱俶的尊重和特别优待，也命杭州地方官府在钱俶住宅的前面，架起灯山，大吹鼓乐。

中元节演《目连救母戏文》也是宋代就有的了，当时勾栏都要演唱的。到明代，《目连救母戏文》的内容有了丰富，惊险的武术也增加了不少，张岱的《陶庵梦忆》记载得很生动而具体。

演《目连救母戏文》和盂兰盆斋会是中元节两大主要活动，有趣的是在《目连救母戏文》中也要演出一场小型的盂兰盆斋会，明人郑之珍的《目连救母劝善戏文》就是这样的，在第三夜所演的第三本中，倒数第四场《目连到家》的结尾处，目连就说“七月十五乃地官赦罪之辰，诸伏解忧之日，大设盂兰盆会，我母所以超生，还有西天十友，他许我如期俱来相助”。最末一场便是《盂兰大会》，目连、和尚都要出场的，和尚并念经祷告，说些“拔亡于幽明之府，超生于快乐之宫”的话，接着便散花。最后天王下旨封傅罗卜为九天十地总管诸部仁孝大菩萨，曹氏、刘氏各有封赠，于是结束全剧。

在广东的南部沿海一带，有一部分居民是七月十四过中元节的，从宋末元初起就是这样的了。这些人都是从广东北部南雄迁来的，当时因为元兵已经迫境，便匆匆忙忙在十四日过了中元节，祭了祖先，好马上逃难，以后代代相沿袭，就都以七月十四为中元节了。

必须说明的是，本来中元节的迷信成分是相当浓厚的，而《目连救母戏文》虽然在艺术上有特点，就整部剧本看，毕竟它的主题是宣扬因果报应的封建毒素，而极少积极意义；而其中《思凡》、《下凡》、《哑背疯》这些单折经过重大的修改、整理，则成为优秀剧目而经常在舞台演出了。

中秋赏月杂谈

农历八月十五是古代赏月的日子，民间称为中秋节。因为在秋季的七、八、九这三个月之中，八月是居中的一月，而十五又是八月间居中的一日，所以就把节日命名为中秋。

唐代贞元年间，四门助教欧阳詹和他的朋友邵楚苌、林蕴、陈诩等一同在长安过中秋节。晚上赏月的时候，欧阳詹写了一首《玩月诗》，在序言中，把何以中秋节是最理想的赏月的日子这一点说得很详细。他认为冬天太寒冷，在户外赏月受不住；夏季天空中经常有浮云，会把月亮的光辉遮掩起来；只有秋天的气候最适宜，而八月十五这一天，又正当月亮最圆满，因此中秋节的最主要的活动便是赏月了。

历史上中秋节过得最热闹的是宋代的东京。所有的酒店都要重新装饰门面，扎绸彩的牌楼，出售新开封的好酒。水果铺子堆满了新上市的石榴、葡萄、梨子、栗子。夜市之盛是一年中最突出的。显官和豪门要赏月，都有自己的楼台亭榭，一般市民则争先占住酒店的楼座，以先睹月色为快。

宋代的文献中都没有提到月饼，而明、清两代笔记小说中都出现月饼了。有人认为，元末人民群众起来反抗残暴的统治时，以饼子互相赠送，饼子夹了字条，约好八月十五一同起义，这就是月饼的起源。这种说法也有可能性，问题在没有能提出确切的根据。

明、清两代的月饼已经遍于全国了，做得最最精美的推北京和福建，不仅鲜美，同时形式上也极其别致。上面绘制了许多精细的图画，有嫦娥偷吃灵药、玉兔用杵捣药、吴刚用斧斫树等花式，都是

和月亮的神话传说有关的。

关于月亮的神话很多，关于中秋节的神话只有唐玄宗李隆基游月宫，《集异记》、《开元传信录》、《异人录》、《唐逸史》、《明皇杂录》等五种笔记小说，同时记录了这个神话，故事的轮廓大致差不多。跟随唐玄宗去月宫的人也都是道士，不过有的文章说是罗公远，有的文章说是叶法善，也有说是叶静能或申天师的。虽然这个神话可能经过道教徒的渲染，基本上却是反映了中国人民丰富的想象力的。

这个神话写唐玄宗从月宫回长安时，空中经过西域，看到了某个城市佳节赏月的夜景，很像我们今天乘坐飞机时的情况。千年以前，人类毫无飞行经验，能写得这样形象化，是一件很不容易的事。

在民间流传最广的关于中秋节的文艺作品，是苏东坡的《水调歌头》，熙宁九年（1076）时，苏东坡正被贬在黄州，过中秋节了，他借酒浇愁，开怀痛饮到天明。曾填了一阕词，原文如下：

> 明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年？我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒；起舞弄清影，何似在人间。

这里的琼楼玉宇，一方面是指的月宫，另一方面又是指的宋神宗赵顼的朝廷，反映了苏东坡不甘老死黄州而要再执朝政的雄心。因为在艺术上写得非常成功，所以就在全国流传开了。京城里也有人传唱，刮到宋神宗的耳边，他感到自己对苏东坡的确太冷酷了些，于是就调升苏东坡为汝州太守。

现在过中秋节，赏月吟诗还是主要的活动。由于科学的发达，“琼楼玉宇”的秘密也将由星际旅行的实现而揭开；吟诗则成了广大劳动人民都能参加的文娱活动了。

钱塘观潮

农历八月十八是钱塘江观潮的日子。在海宁，潮势最大，因此到海宁去观潮的人特别多；在杭州的江干一带也能观潮，不过没有海宁的潮那样壮观罢了。

钱塘江潮初起时，远处只是一个细小的白点，瞬息之间，这白点就变成了一条白线，接着传来万马奔腾的声音，江面比平静时陡然高涨二丈左右，浪花飞溅，水沫洒空，成为一种奇观。海宁的潮在赭山上看，有居高临下的好处。杭州的潮可以在江干看，也可以在玉皇山或吴山上远眺。刘禹锡的诗说："八月潮声吼地来，头高数丈触山回。"苏东坡的诗说："欲识潮头高几许，越山浑在浪花中。"从这里可以想见潮来之势如何猛烈和规模如何浩大了。

八月十八观潮是钱塘江两岸居民一年一度的乐事。观潮之风最盛之际是宋朝，在观潮的同时还要在浙江亭教阅水军哩。这时有所谓弄潮儿，都是精通水性的人，他们在身上画了花，披散了头发，在凶险无比的波涛中游泳，手里举着的大彩旗，居然一丝一毫不碰着水；此外又有蹬滚木、水傀儡、水百戏撮弄等玩意。豪富之家观后得赏赐一些彩银。有时候弄潮儿也不免有失事而丧生的，苏东坡就为那些弄潮儿写了这么一首诗："吴儿生长狎涛渊，冒利轻生不自怜，东海若知明主意，应教波浪变桑田。"蔡襄任杭州知府时，也曾写《戒弄潮文》，不准老百姓冒生命的危险去弄潮。

宋代淳熙十年(1183)宋孝宗于八月十八往江干观潮，文武官员也都跟随左右，还特地搭了50间席棚，以为游憩之所；群臣要各填《酹江月》一阙纪胜。明清两代观潮仍很盛行，康熙皇帝也到海

宁观过潮。

解放以前，上海、杭州、嘉兴每年都有一大批游客去观海宁潮。解放以后，这一风俗习惯，大体上仍旧和从前一样，上海旅行社并举办观潮旅行，使旅客的生活有所安排、照顾，能够畅畅快快地欣赏海宁潮的壮丽景色。

按照传说，钱塘潮是伍子胥苑后精灵所幻化，他为吴被越所灭而愤慨万分，所以化为怒潮冲激钱塘江一带。这传说很古老。时至今日，观潮者比从前更多了，但是这个传说却基本上被人遗忘了。

登高·赏菊·插茱萸

阴历九月初九是重九节，或称重阳节。这个节日汉代就有了，起源是带着神怪的色彩的：据说当时汝南人桓景跟着有法术的费长房学了很多年道，有一天费长房对桓景说："九月初九这天你们家中有灾难降临，应该一清早就避开，每个人都要预备一个绛色的袋子，里面盛着茱萸，系在手臂上，去到高山之中，饮些菊花酒，这灾难是可以躲避掉的。"桓景一直很信任费长房，就按照所吩咐的那样到山上去了一天。这样一来，后世每逢重九，人们便都登高赏菊，而且沿袭成俗了。并非人们都信了关于桓景的那个荒诞不经的传说，而是因为重九正当深秋时节，菊花盛开，茱萸结实，天高而气爽，最适合郊游野宴的缘故。

我们在上面所提到的茱萸，在古代是重九登高不可缺少的应景之物，所以唐代大诗人王维曾说："独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲，遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。"茱萸一名吴茱萸，最早出产在上谷，川谷、冤句等地，后来传播到江苏、浙江、四川各省，是一丈多高的乔木，三月间开紫红色的花，七八月间结果实，形状近似辣椒，嫩的时候淡黄色，老了成深紫红色，气味很强烈，不宜作食物，但扑鼻清香却讨人喜爱，所以黄山谷说："直须把茱萸插遍，看满座细嗅清香。"据《提要录》说：茱萸有"通关辟恶"的功用，因此可以知道佩带在身上也决不仅仅是装饰而已。

至于饮菊花酒，则各有解释，有人以为这就是赏菊花而饮酒的意思；另外一说在菊花盛开之时，采茎和叶搀入米麦中酿酒，予以密封，到第二年九月初九开封，是之谓菊花酒，还有一说是用九月

初九采下来的菊花，加上熟糯米，用“细面麯煼熟”，就成了菊花酒。不知究竟以哪一种说法为是。

古代的大文豪大诗人，曾留下了许多描写重九节的诗文，有一些是吟咏陶渊明的故事的。陶渊明是晋代的名士，酷爱菊花，尤其喜欢对菊而饮酒。那一年重九，他家中恰恰断了酒，于是只好坐在屋子旁边的菊花丛中，对着菊花直发愣。忽然走来了一个白衣人，原来是江州太守王宏，深恐陶渊明佳节无酒，特地派人送好酒来了。陶渊明喜出望外，当时就开怀痛饮，一直到大醉才罢休。后来杜甫、李白、苏东坡、黄山谷等都以此为题材，写了诗和词。

有关重九节的最出名的一篇文章，是唐初四杰之一的王勃的《滕王阁序》。滕王阁是南昌的名胜，尤其适宜于登楼远眺，当时在南昌做都督的阎伯玙重修了这个阁，就在重九这天，于都督府中大开酒筵，在座的全是一代名流，王勃因为年龄最小，叨陪了末座。阎伯玙为了使自己的女婿吴子章出出风头，预先让他写了一篇《滕王阁序》，准备当众拿出来，一面却假意请在座的名流们写。哪知王勃却毫不推辞，一口就答应了下来。在座的人都觉得王勃有些不自量力，阎伯玙也大为扫兴，于是吩咐吏员看着王勃如何写，一句一句的报告给他听。一开始阎伯玙听下来，觉得王勃的文章也没有什么稀奇，听到“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”这两句时，忍不住拍案叫绝，承认王勃的确是天下奇才。于是这篇文章马上便在海内传诵了。正因为这篇文章写于重九节，而且有许多人接着就打算上滕王阁去了，所以王勃特别在文章中说到“登高作赋，是所望于群公”。

重九吟诗也有许多有趣的故事，因为民间都在这一天吃糕，诗人刘禹锡就以糕字为韵来写诗，结果因韵脚太窄，没有能写出来，于是宋之京就以此事为笑柄，写了“飙馆轻霜拂曙袍，糗餈花饮斗分曹，刘郎不敢题糕字，虚负诗中一世豪”的诗，对刘禹锡加以讽刺。还有诗人潘大临，在诗兴勃发之余，刚写出了一句“满城风雨近重阳”，十分得意，正要继续写下去，哪知讨债的人来了，结果诗兴都没了，再也写不出第二句来，友人谢无逸来信问他重九有什么

佳作，潘大临就把这仅有的一句抄了去。

节名重九，自然是在九月初九，但唐文宗时曾因宫廷中发生了事故，两次把重九节延期，一次移后四天，一次移后了十天。唐代又曾以九月初十为小重阳，李白曾写诗反对过小重阳的繁琐风俗。苏东坡在岭南时都是在重九节以后才登高、赏菊、插茱萸，这是因为岭南气候较热，重九节菊花还未盛开，所以就延期过节了。

腊月·腊味·腊八粥

腊在夏代称嘉平，在商代称清祀，在周代称大蜡，到秦初才有腊的称谓，不久仍称嘉平了，汉代起恢复称腊。大蜡所祭的神有八，有神农、后稷和食田鼠野的猫虎之神等，有一出京剧名八蜡庙，这八蜡庙便是供的神农等八位神灵。

关于腊的解释也有好多种，《广韵》以为腊就是猎，猎取野兽以祭祖先的意思，晋人张亮和《隋书礼仪志》都认为腊应作新旧交接解，因为年终是新旧交换之际，所以举行畋猎大祭，以向祖先鬼神报功。《说文》注解说："腊，合也，合祭诸神也。"《隋书礼仪志》和《玉烛宝典》都认为祭百神称蜡，祭宗庙称腊，作为同日的异祭。《魏台访议》认为腊与蜡完全同一意义同一内容，没有任何区别。从隋朝起，便以农历的十二月为腊月。在隋朝以前，还没有腊月之称，但《礼记》说，"孟冬之月，大割祠于公社及门闾，腊先祖五祀。"事实上已以十月为腊月了。

腊月中举行祭典的日子，又称为腊日。《荆楚岁时记》和《乾淳岁时记》都把十二月初八固定作为腊日，东汉许慎的《说文》说冬至后三戌便是腊日。据《齐民要术》记载，古代其他东方国家如天竺(即印度)也有腊日的，固定在十二月十六。

在腊日举行畋猎的遗风流传了很久，北宋建隆二年宋太祖赵匡胤也曾在腊日出元化门校猎。又据《燕北杂记》记载，戎主每遇腊日，便身披甲胄，全身武装，举行"粆离酎节"。并在五更三点就上朝，奏乐饮酒，把甲胄和牲畜分别作为礼物送给臣僚。

因为腊日要祭祖先，所以这一天家人照习俗应该团聚。汉朝

酷吏严延年请母亲从故乡东海到河南太守任上来度腊日，被母亲作了严厉的训斥。历史上有不少清官，冒了风险把牢狱里的囚徒放回家去过腊日。东汉时细阳知县虞延和南北朝时建安太守何胤就都这样做过，囚徒们感激之余，都自动回来，没有逃走的。

大诗人杜甫有一首吟咏腊日的诗："纵酒欲谋良夜醉，还家初散紫宸朝，口脂面药随恩泽，翠管银罂下九霄。"是说皇帝在这一天送了用翠管银罂装的口脂面药给他。这风气在唐宋两代最为流行，所谓口脂面药，无非是类乎现在冷蝶霜、香粉蜜那种防风吹冻裂的化妆品。

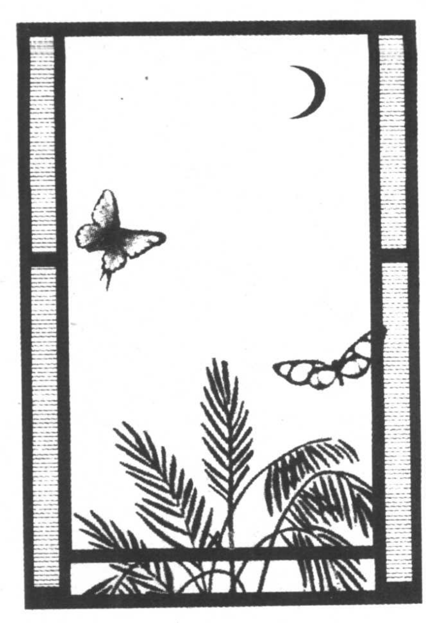
还流传着一个和武则天有关的腊日的神话。传说在天授二年的腊日前夕，卿相们在武则天面前假称上苑的花都盛开了，请武则天去游览。武则天当时吟了"明朝游上苑，火急报春知，花须连夜发，莫待晓风吹"一诗，作为给花的诏书。结果第二天武则天去上苑，果然所有的花都开了。这个神话最早见于《卓异记》。

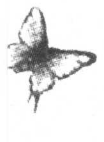
腊日又是制作食物的一个重要节日，人们都在这一天腌制腊肉、腊肠、腊菜等。按《岁时杂记》，腊肉的制法比较特殊，不用盐渍，而在这一天用糟敷遍，挂在灶头旁边，到寒食节就可以吃了。杨诚斋的诗说："君家猪肚腊前作，是时雪没吴山脚。"这里的腊猪肚就是腊蹄髈，是很冷的大雪天制作的。看情况，杨诚斋对腊蹄髈的胃口很好。

近百年来，我国的腊味以广东最为出名，腊肠在国外也负有盛名。腊肉、腊鸭等等品种繁多，广式菜饭并备腊味饭，全部以腊味作盖交。湖南腊肉也有特色，大都用烟熏过，炒了吃别有风味。这些腊味不一定制作于腊日，但都是在冬天制作的。

腊八粥也是民间流传了多年的习俗，宋朝时腊八粥盛行于寺院，又称五味粥、七宝粥或佛粥。相传十二月初八是释迦牟尼得道的日子，所以煮粥供佛的。粥里面有胡桃、百合等各种果仁和蔬菜。民间普遍风行以后，已经不再作为供佛之用，因此里面除了随各地乡风而加芋艿、蚕豆、慈菇、银杏等以外，也加开洋、咸肉等荤腥的食物了。

苏南民间还有一种附会的传说，说腊月初八是岳飞受秦桧诬陷而下狱的日子，老百姓为了纪念岳飞，所以在这一天不忍心吃饭，而整天吃粥，以资悼念。这传说不可靠，一来南渡以前已流行腊八粥，二来岳飞下狱的日子是十月十三，因此还是从佛教传说来肯定腊八粥的起源比较实事求是。

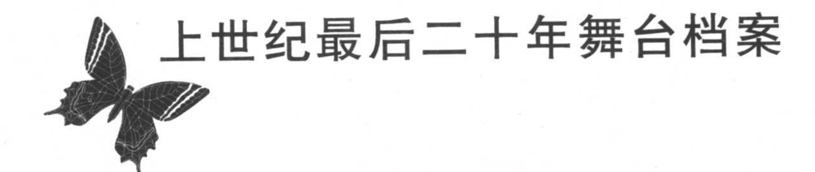








辑六



上世纪最后二十年舞台档案



刀美兰嬉《水》

刀美兰的独舞晚会演出了十个节目，每一个节目都精彩之至。但是，最使我沉醉的是《水》。

并不是因为水能酿酒，而使我沉醉。而是因为《水》的民族特色最鲜明、淳朴的缘故。

我们每一个人的生活都离不开水，而水对我们每一个人也都是无私的，充满着慈爱的，使我们感到温柔、清凉、甜润。

刀美兰选取了这样一个素材，充分说明了她的胆识。人们都有对水的生活实践和生活知识，使我们欣赏她的表演就不存任何距离。《水》能够使观众雅俗共赏，但也正因为如此，她的表演就不能不具有最高的难度。

例如《吉卜赛》女郎，我们就不一定遇到过；像《金色的孔雀》，我们大多数人也只是在动物园里看看孔雀的开屏，我们当然觉得这两个节目很美，很成功。但对于我，总还是有一定的距离，亲切感要少一点。我们知道真正要使观众对《水》这个节目产生亲切感，必须准确无误地表演出人们对水的丰富的感情。每一个观众都能根据自己的生活来检验刀美兰的表演是否达到了准确无误的程度。在这个意义上，我说《水》的表演具有很高的难度。

解说词说《水》是一幅傣族的风俗画，我也有同感，那长长的筒裙扁扁的发髻，不都有着独特的民族色彩么？那音乐是如此欢快而悠扬，自然而然地把我们带进了西双版纳，带进了鲜花盛开、孔雀飞翔的童话般迷人的地方。甚至，当夕阳的余辉照映到江面时，这位傣族少女挑着水踏上归途时，我也完全相信，她是回到那坐落

于丛林中的小巧玲珑的竹楼中去的，而不是回到其他任何地方。

当然，这一些还是次要的。《水》表演出了傣族少女对水的特殊的深厚的感情。为什么这样说呢？不可否认，人们对水的感情也不是完全一模一样的。孔子说：“逝者如斯乎，不舍昼夜”，他慨叹光阴像河水东流一般不肯停留片刻。庄子说：“流水不腐”，歌颂了生命在于运动。他们的思想感情当然也都闪耀着哲理的光辉，但并不是一般人对水的感受。把这种思想感情用舞蹈表现出来也不能说没有意义，但是不可能收到雅俗共赏的效果。

刀美兰表演的是一位傣族少女在清澈的江水里洗脚、洗那秀丽的长发、躺在江边把双脚浸沉在江水里泼弄，还用双手捧着甜润的江水贪婪地喝着。反映出澜沧江水是如何哺育这位傣族少女成长的情景，这一切生活气息够浓了。比起孔子、庄子的语言更能激起人们在思想感情上的普遍的共鸣。

这一种浓厚的生活气息，这一种对大自然的爱好和向往，我们也不能认为就缺乏思想的高度或深度了。热烈地歌颂生命的活力，热烈地歌颂青春的欢乐，有什么不好呢？

汤显祖在《牡丹亭》中，通过杜丽娘之口，说“一生爱好是天然”。我认为《水》也正好反映了这一种对“天然”的“爱好”。

法国的左拉召唤人们“回自然去”，各人对此有不同的解释。我觉得当我观看《水》的演出时，有回到了自然的自我感觉。虽然仅仅是 10 分钟左右时间，回忆起来也是够幸福的。

这位傣族少女躺在江边用双脚浸在江中有节拍地泼水划水时，这节拍有时又故意变得零乱错杂，十分像孩子高兴到极点时，躺在母亲怀抱里的撒娇，表现了十足的“童心”。这种天真无邪的憨态，使我体会到傣族少女心灵的纯洁，澜沧江水的清澈。这两者和谐地统一了起来，构成了一个诗情画意的境界。

有的人一定要看快速的旋转、腾空的跳跃，或是用双手走路，以及诸如此类的近乎特技的动作，以为舞蹈的要素就是这些，那么他们会对《水》失望的，因为《水》的表演里找不到这一些东西。我决不否认这一类动作需要艰苦的功底，我也不低估刀美兰在其他

节目中技巧的优美。归根结底，动作总得为内容而服务，如果在《水》中穿插进这一类动作，那就违反了生活。违反了生活还有什么艺术和美感可言呢!?

所以我认为“难度”之所以成为“难度”，关键在于用什么样的思想感情、什么样的舞蹈语言来准确无误地表演这一特定的内容。需要快速的旋转、腾空的跳跃时就使用，不需要时坚决摒弃不用。对舞蹈艺术家来说，这取与舍的选择，同样要求她有胆有识，有独立思考的精神。

小时候读朱自清先生的《荷塘月色》和《背影》等散文，觉得如临其境、如见其人，亲切异常。继而再读几遍，竟找不出什么美丽的词藻，又感到不理解。去问老师，老师说:“这是一种白描手法，一定要文学修养达到炉火纯青的地步，才能写得如此引人入胜”。我觉得《水》的创作和表演，在舞蹈语言上也是用了不堆砌词藻的白描手法，看来平凡之至，似乎并不困难。实际上要做到这一步不仅对生活的爱好、对生活的细致观察就能解决问题的，更是艺术修养的深度、高度所决定的。

对于独舞，我有一种偏爱，尤其对于这样一类题材，总觉得群舞不如双人舞，双人舞不如独舞。因为我认为当我们投入大自然的怀抱中去的时刻，假使只是一个人，那么人和大自然的拥抱一定更加紧密，对大自然的感受和观察也会比任何时刻都有独到之处，例如对一片涟漪的慢慢消失，一棵春笋的悄悄出土，当然比在笑语声喧的环境中要敏感得多。

《水》用了独舞的形式，使这个节目呈现了异彩，刀美兰使自己进入了“无人之境”，她为充分展示傣族少女的“童心”，或者说傣族少女的纯洁的心，创造了良好的条件。如果有众多的人在场，这位傣族少女由于羞涩或其他某种微妙的心理作用，她的心灵奥秘便不可能不有所保留，她对大自然的反应也不可能有现在这样高的灵敏度。她对自己的仪态和容颜的爱好和欣赏也不可能像现在这样充分展示。

刀美兰在《水》这个独舞中用“无人之境”的空间，是创作并表

演获得成功的主要原因之一。当然，刀美兰明明知道她是在舞台上演出，台下有成千观众在屏着气息看她的一举手一投足，剧场不是“无人之境”，而是“有人之境”。而她只有把这种“无人之境”表演得愈真实可信，“有人之境”中的观众才愈得意趣盎然。乍看起来，似乎有点矛盾，其实却是辩证统一的。这是生活和艺术的辩证的统一。

西方的戏剧评论家曾经说梅兰芳长了一双说话的手；阿甲评论《四进士》的文章中说周信芳演宋士杰一角，面对后台时，背上仍旧有戏。我要说刀美兰的头颈、肩膀也都是会说话的，都能表达鲜明的思想感情的。

作为一个观众，我用口头的语言和笔头的文字反而很难表达自己对《水》的美好的感受，反而讲不出一句恰如其分的感激的话，当然感到惭愧，颇有歉意。

这种惭愧和歉意也可能有一点积极作用。从另外一个角度来看，也唯有这样，反而更能说明刀美兰是卓越的舞蹈艺术家。

阿拉伯世界的风情画

上海芭蕾舞团近年来在继承古典芭蕾的优秀传统上做了不少工作，他们演出的《天鹅湖》、《仙女们》等芭蕾舞剧和世界上第一流芭蕾舞团的演出相比较并无逊色。在反映现代生活方面，编演了《魂》、《雷雨》、《青春之歌》等舞剧，通过一系列艺术实践，积累了不少宝贵的经验。此外，他们还作了一些其他方面新尝试，把《阿里巴巴与四十大盗》也相当成功地搬上了芭蕾舞剧的舞台。

众所周知，《阿里巴巴与四十大盗》是阿拉伯文学瑰宝《一千零一夜》中一个情节紧张而具有浓厚传奇色彩的故事，阿拉伯的风土人情、生活习惯和芭蕾舞的艺术形式之间的确存在着距离的，上海芭蕾舞团可并没有因此而畏缩，他们在深刻领会原著的精神和充分掌握芭蕾的艺术特征这一前提之下，知难而进，作出了显著的成绩。

正如歌剧不能依靠宣叙调交代情节而争取听众一样，芭蕾舞剧也要求情节的概括集中，这样全剧才能以舞蹈语言去充分刻画人物，抒发感情。这一个芭蕾舞剧把某些无关宏旨的枝节都删除一空，使阿里巴巴和马尔基娜的相亲相爱成了一条突出的主线。而四十大盗的出场实际上也是在为阿里巴巴、马尔基娜两个人服务的。在编剧的劳动上，朱国良是有贡献的。

编导张大为、缪曼龄的任务比编剧朱国良更艰巨，要完成这一任务，主要的是要敢于突破、敢于创造，而这一切从《天鹅湖》、《唐·吉诃德》、《吉赛尔》等名著中很难有所借鉴，至多只能得到某些启发。他们没有办法完全回避阿拉伯人的长袍、长裙以及面纱

等等，但是不仅使之舞起来，而且这舞不是阿拉伯舞，而是芭蕾舞。说得完整一些，是多少有一点阿拉伯化了的芭蕾舞。

当然编剧、编导的成就是通过芭蕾舞表演艺术家而呈现的，著名的白天鹅石钟琴和才21岁的陈卫沐分别扮演马尔基娜，凌桂明和另一青年施惠扮演阿里巴巴，由于他（她）们都有坚实的功底，充分体现了编剧和编导的意图，人物的形象出来了，与此同时，我们也看到了高精尖的芭蕾艺术和高难度的技巧。尤其是第三场，阿里巴巴进入财主卡西睦家中，救出马尔基娜之时，那一组双人舞，无论是石钟琴和凌桂明，或者陈卫沐和施惠，都有情深谊长而又情操纯洁的表演。由于磨琢细腻，有人认为此剧的芭蕾舞在国外有蓝本可以照搬过来，虽然是误解了，却也颇能说明问题。

在音乐部分，我必须说明，确是有所借鉴的，俄国的作曲家里姆斯基·科萨科夫（1844—1908）曾写过交响组曲《一千零一夜》，虽然其主要内容没有直接写阿里巴巴，但作品的东方情调是浓郁的，所呈现的气氛和《阿里巴巴与四十大盗》统一而和谐，此剧借鉴了里姆斯基这一交响组曲的主要旋律和部分乐章，予以改编和丰富，使之成为一组全新的乐曲，对于整个舞剧的舞蹈的进行和衬托，也起了相当大的作用。

舞剧演出的过程中，除了惊险、神秘之感外，有时全场也会出现哄堂大笑，那是由于为贪婪好色、胆小如鼠的财主卡西睦也编排了不少舞蹈，这些舞蹈当然也是芭蕾舞，但是经过漫画化了的，这就使卡西睦成了制造笑料的丑角，使全剧也带上了一层童话喜剧的色彩。这对芭蕾舞剧来说，也是过去没有的。他们请著名的喜剧表演艺术家李家耀提供了不少帮助。

上海芭蕾舞团的《阿里巴巴与四十大盗》在两年前初演时，就得到了中外观众的热烈欢迎。两年以来，他们在演出中使之更为光洁圆润、光彩夺目。6月上旬，他们在广州演出。我祝愿这一朵鲜花永吐芬芳，并且经常得到浇灌。

《雨中情》与《学步》

当前的文学艺术正在面临着各种各样的冲击和选择，艺术家和观众也各有他们自己的追求和困惑，对于舞蹈艺术来说，这种情况也是存在的。第13届“上海之春”所演出的《雨中情》和《学步》，反应和评价颇不一致，实际也说明了这样一个问题。

《雨中情》的题材和主题平淡无奇，既不是什么光明与邪恶的对比，也不是生命与死亡的搏斗，而是我们在外滩绿化地带或公园的某个角落所常见的。每一对青年男女都在一柄彩色的雨伞下面说着悄悄话，甚至“此时无声胜有声”地连说悄悄话也忘记了。这时候，每一柄彩色的雨伞都是绝对独立的“王国”，任何一个闯入者都会感觉到自己成了不礼貌的“第三者”而局促不安，非撤退不可。至于约会，先到者毫无例外地在等待中显得焦急之至，后到者也往往不胜内疚，彼此间的责备并不意味着对对方的苛求，而是强烈的、热情的、无法控制的流露。把这些画面用我们能够理解的舞蹈语汇组织成一个完整的作品，不能不说是创造性的劳动。

《雨中情》的编导演没有把“情”局限于男女爱情，他们是多方面表现“情”的，那个戴着近视眼镜的知识分子，对他自己所挟带的图书讲义之类，何尝不是一往情深，无论雨多大，他决不轻易松手。那个供应点心的服务员，宁可自己淋雨，而把雨伞固定在蛋糕上面，证明他对蛋糕、对顾客是很有感情的。他无论如何，不愿让顾客品尝淋了雨的蛋糕。

所有这一切，编导设计了独舞、双人舞乃至三人舞，基本上忠实于生活，没有作超越观众欣赏能力的夸张，所以动作都不是太

大，结构也比较简单。出现了类乎群舞、集体舞的场面，穿插进类乎小丑型角色的诙谐动作、诙谐表情，就不再显得有重复或单调的缺憾。你没有办法把这个作品说成是古典舞或民间舞，也不像一般现代舞那么抽象而符号化，虽然和迪斯科、霹雳舞相去甚远，却用了一些踢跶舞。但从整个风格来说，还是和谐而统一的，更主要的是我们都看懂了，不仅看懂，而且经常在发出一种会心的微笑。

好就好在《雨中情》并不指令我们去学习谁或批判谁，而是展示了大都市中青年精神生活的一个方面，他们和她们愉快地生活着，青年们像青年这样地生活着，这本身也是对现实生活的一定程度的歌颂。如此地相互理解，如此地处处洋溢着人情味，决不是别的任何历史时期所可能呈现的社会风貌，因此我们应该承认《雨中情》的时代感和时代节奏也是鲜明而使人产生亲切感的。

《学步》取材于《庄子》的寓言，出于《秋水篇》："且子独不闻夫寿陵余子之学行于邯郸与？未得国能，又失其故行矣，直匍匐而归耳。"这是说燕国人到赵国首都邯郸去学步法，没有学到手，却把燕国人原来的步法忘记了，后来只好连走带爬地回到燕国来。书中没有故事，打了这样一个比喻，也可以说是一个寓言作品。

编导们熟悉古典文献，有计划从古典文献中选择若干寓意较深而又富于形象性的成语编出一系列舞蹈，我欣赏他们的设想和试验，这样去做，比空喊继承民族遗产、空喊寻根要有意义得多。他们首先编导《学步》作为试点，眼光可以说看得很准，因为《学步》的形式和内容如何结合，正好提供了充分的发挥创造性劳动的良好条件，有一个广阔天地可以让他们比较自由地驰骋他们的舞蹈艺术的遐想和希望。

由于编导的匠心，我们看到舞台上的两个演员的表演是紧随不舍的亦步亦趋，而不是同步同趋，这就生动而雄辩地突出了"学步"的愚蠢可笑。创造了不少人物，其中有主要的以及次要的，那些并非"学步"者，也都以他们优美而通俗的舞姿，为主题作了烘托。其中也不乏对"学步"有着强烈的不满情绪的人，他们实际上是编导的化身。

既然是古代题材，服装和舞蹈都要服从这一历史背景，因此，我们欣赏到了些许水袖功夫，很难说这是模仿戏曲，或从戏曲舞台上搬来的，因为戏曲的服装和舞蹈并不是凭空的杜撰，而是以古代社会生活为参数而创造设计的。问题在于《学步》中的水袖美不美？为完成主题这样安排是否必要。对于这两点，我都是肯定的。

假使认为古代题材的舞蹈在思想内涵上一定比现代题材的舞蹈低，假使认为古代题材的舞蹈的哲理性及现实意义一定逊于现代题材的舞蹈，我认为这是无知，或是形而上学。《学步》给我们启发应该十分深刻的，并且是多方面的。

我们在政治上、经济上、军事上以及其他多方面数十年来或多或少都有过一些"学步"的痛苦的经验教训。当忽视了本身的基本特点以后，盲目照搬是必然的趋势，无论个人、一个单位甚至整个国家民族，都将会因此而付出较大的代价。我决不把这种理解和认识强加到《学步》的编导上去。我只是想说，只有在强调建设中国式的社会主义的今天，才有可能酝酿出这样一种类型的哲理性的作品，作品演出以后，才有可能得到观众的公正的评价和更进一步的深思。

据说文学领域中有所谓"严肃文学"和"通俗文学"之分，我庆幸舞蹈领域中还没有进行"严肃舞蹈"和"通俗舞蹈"的区分，我认为这种人为的区分不是繁荣的标志。《雨中情》和《学步》虽然题材有今古之分，舞蹈却是博采中外古今而熔于一炉，有"丑角"的令人忍俊不禁的动作和步法，整个作品也都富于幽默并替我们带来了愉快和欢乐，如果被摈于"严肃舞蹈"的大门之外，我认为不是舞蹈作品本身的缺陷问题，而是由于某些舞蹈艺术家视野不够宽广比较偏爱而已。

我在肯定《雨中情》和《学步》的同时，决无贬低"上海之春"中其他风格的舞蹈之意，我认为都是鲜花。

幽默从来不是思想性、哲理性的对立物，而往往是体现、表达思想性、哲理性的有效手段之一。我们在文学创作上，也仅仅只有老舍、张天翼这样极有限的几位前辈，作品富有幽默感。在舞蹈艺

术园地中，幽默感更是罕见。

欣赏了这一批舞蹈作品之后，我觉得上海舞蹈学校的《彩云追月》、《彩蝶纷飞》等好似清澈明快的山间泉水，胡嘉禄编导的《血沉》、《彼岸》等好似强烈刺激心弦的曲液，而《雨中情》、《学步》则是充满幽默的人情味的琼浆。我热烈祝贺叶银章、魏芙、胡正洁诸位在这方面作出了可喜的成功的尝试。

巴歌渝舞观不足

四川是我们辽阔广大的祖国怀抱之中一个辽阔广大的省份，就其民族结构来说，也是一个多民族生息杂居的大家庭，巴蜀文化自有其渊源流长而内容丰富的深厚传统，尤其突出的是四川人民幽默而风趣的语言艺术，那无疑是智慧和劳动的高度浓缩的结晶。

一切文学艺术无不来自生活，无不直接或间接地反映生活，舞蹈自然也不例外。四川省歌舞剧院在上海演出的歌舞晚会虽然只有两个半小时，虽然歌唱舞蹈各占一半篇幅，但就以舞蹈部分而论，也已经充分显示了四川省在文化上所具有的那三方面的特点和优势。

四川是西藏自治区的大门，四川省的西部居住着不少藏族同胞，因此我们能看到藏族舞蹈《搏》、藏族双人舞《月下》，大凉山是彝族同胞比较集中的地方，因此我们能看到彝族舞蹈《喜背新娘》、《火把节》，彝族双人舞《弹起月琴唱起歌》，这些都在意料之中，但是也看到了羌族舞蹈《百合花》、蒙族舞蹈《摘下你的头巾》，却是意外的丰收。这说明在四川省，各兄弟民族的各种文艺形式都在进行挖掘和整理，并且进行演出，这是一整套的继承和改革的系列工程，缺了其中任何一个环节都不行。

我在这里着重谈谈古典女子独舞《蝶恋花》和汉族舞蹈《观灯》，因为我对这两个节目感受最为深切。

蝶和蜂的爱恋花朵是大自然的美妙的构思的实践，也可以说是生态的平衡，不以任何人的意志为转移。蝶对花，这一种爱恋是执着的不可改变的，而且有时表现得十分强烈。这就要求王玉兰

同志必须调动一切艺术手段，去反映蝶的思想和感情。

我们再也不会机械地去挑剔哪些舞姿接近杂技，哪些舞姿接近戏曲，哪些舞姿接近体操，哪些舞姿接近技巧，而是为演员的多方面的才能而感到满足，情不自禁地发出赞美之声。因为王玉兰同志已把这许多高难度的动作加以融合编排为一个完整的艺术品了。

我不认为这完全是借鉴现代国内外各种艺术形式而编成的作品，主要应该是巴蜀文化的继承和发展。我们在五代十国时期(907—960)王建所建立的前蜀和孟知祥建立的后蜀，这50多年之间，四川的歌舞就都相当繁荣了，明代的唐寅，曾以此为题材写了人物肖象，现在仍有流传。

因为被蝶所爱恋的花是植物，缺乏动作性。编舞者也不想用拟人化的手法，不走这一条捷径。固然花有鲜艳的色泽，有扑鼻的芳香，但舞蹈表现色泽和芳香是事倍功半的，有时完全无能为力。也就是说，演员对静物的花朵不能指望她有多少感情的交流，而只能以各种角度各种姿态围绕着花朵前后左右而舞，甚至在花朵之上半凌空地舞，有时动作难免大些，为了表示感情的强烈，我看也未可厚非。一句成语，叫作"狂蜂浪蝶"，过去均作为贬词用，以喻强烈的爱恋之情，似乎也可以成立。

我在开始时就谈到四川人民的幽默风趣的语言艺术，《观灯》的产生和获得成功，和这一点是分不开的。

我手头有两部南宋时代的著作。一部是岳飞的孙子岳珂的《桯史》，说："蜀伶多能文，俳语率杂以经史，凡制帅幕府之宴集，多用之。"一部是周密的《齐东野语》，说："蜀伶尤能涉猎古今，援引经史，以佐口吻，资笑谈。"不约而同地谈了四川的演员有文化素养，表演上具有幽默风趣的特色。

我认为《观灯》正是这一种风格的继承和发展。那些著作中的"蜀伶"决不专指戏曲演员，而是指的广泛的一大群表演艺术家，所不同者，那时的演员主要是用的口头的语言艺术，而《观灯》则是用的舞蹈语汇，如此而已。

在《观灯》中，滑稽诙谐的动作和乐不可支的表情组织成了和我们惯常欣赏的轻歌曼舞或高歌狂舞完全不同的风格清新的舞蹈，生活气息浓厚之至，由于文化上有素养，又没有失之于粗俗浅陋，而是恰如其分地突出了幽默感。

幽默感不应该有高于一切的特殊价值，但正是我们文学艺术中的欠缺之处，我们缺少萧伯纳，缺少契诃夫，缺少欧·亨利，缺少德沃夏克……

过去我仅信在川剧中有所发现，刘成基的《赠绨袍》，周企何的《秋江》、《做文章》，都在这方面给了我一次又一次的满足。不用口头语言，用舞蹈语汇以表现、反映幽默的情趣自然又比戏曲的难度更高些。

《观灯》一共有三个层次，先表现观灯者的欢快和拥挤，观灯者彼此之间的交流模仿。然后通过变脸，从观灯者一变而为观灯的唐僧、孙悟空、猪八戒等角色在活动，最后“退出角色”，回复到观灯者的身份。为此编舞，不会使观众生腻烦厌，同时也有生活的依据，观灯也好，观戏也好，入迷之时，的确要忘掉本来的“我”，不自觉地化身为自己所欣赏的对象的。李商隐的诗说：“庄生晓梦迷蝴蝶”，就一语道破了其中奥妙。

我曾在四川生活了六年，当时边疆学校的舞蹈，如《巴安弦子舞》等，所有演出我都看过，育才学校的舞蹈也看了一些。我第一次欣赏吴晓邦同志的舞蹈表演，也是在重庆北碚，那是1946年的事，离现在已41年了。

四川是舞蹈艺术高产丰收的肥沃的苗床。作为一个舞蹈观众，我时时在怀念。这次能看到四川歌舞剧院的表演，不能不说是莫大的安慰。

李商隐说：何日共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。

我说：巴歌渝舞观不足，难忘巴山夜雨时。

《画皮》的双人舞

舞剧《画皮》已经公开演出了。可以看出编导舒巧和应萼定在探索我们今天的舞剧的艺术风格方面付出了艰巨的劳动，而且成绩也是显著的。

人们曾经思索过《小刀会》是不是方向？《丝路花雨》是不是方向？现在当然也会去思索《画皮》是不是方向？

《画皮》按蒲松龄的原作来说，实际上是一个寓言，本来就没有也不可能有十分具体的时间空间，结构舞剧时在时空上所受的局限性则更少更小。坚决反对这个作品的人可以用鬼舞剧三个字全盘否定，我则认为是一个寓言式的哲理性的舞剧。既然是寓言，又没有明代或清代的那样具体的历史背景，那么也为编导的劳动提出了一个必须富于更多的创造性的要求，而不是被某一种古典舞蹈或民间舞蹈的形式所框住而不能越雷池一步，用符合规定情景的民间舞蹈或接近于芭蕾的西洋舞蹈的表现方法、表现形式去丰富和突破古典舞蹈，就成为是不可避免的，十分必要的。对于某些片段，某些细节，借鉴一下现代舞的手法，也不一定认为就是崇拜资本主义的颓废情调了。

好就好在民间的花鼓灯和傩舞等等都没有《画皮》这个剧目，西洋的小说理论家很重视蒲松龄的《聊斋志异》，但西洋的芭蕾舞艺术家则并没有注意到这一部作品，没有把其中的一篇编成芭蕾舞剧，这样在客观上《画皮》也排除了全盘照搬的可能性。至于主观上，舒巧和应萼定当然更不是这样想的，这样做的，他们颇有雄心壮志，愿意进行披荆斩棘的探索。

据说，在《画皮》中，他们对于双人舞所进行的探索，所作的实践积累了更多的经验教训，我觉得他们把双人舞作民族舞蹈的主攻方向之一可以说独具慧眼。

除了汉族以外，兄弟民族的舞蹈之中还有一些比较朴素的萌芽状态的双人舞，用来表现爱情题材的较多。以各戏曲剧种为例，我曾经企图把戏曲舞蹈中的双人舞作一些调查研究，结果很难深入下去，首先在戏曲中，歌唱的比重往往超过舞蹈，主要的内容往往用文学语言通过歌唱反映出来，舞蹈往往只是起配合或衬托的作用。其次，由于民族的传统习俗，即使有一男一女的双人舞的场面，其表现方法也完全和西方的舞蹈不同，和兄弟民族的舞蹈不同，虽然按同一乐曲同一节奏而舞，却绝少相互拥抱或相互携手而舞的，从某种意义上说，几乎是在同一舞台上的两组单人的独舞。

也许有人会指责我过于夸张了，那么我们试看京剧《小放牛》和《打花鼓》，要不是我国古代人民过多地受了儒家思想的"男女授受不亲"的熏陶，在现实生活中，牧童和村姑、花鼓佬和花鼓婆的舞蹈会出现更密切的呼应和更大幅度的动作的。遗憾的是这方面没有得到正常的发展和突破，而在另一方面，则又被掺杂进了一些低级色情的糟粕。今天的舞台上当然已经有所净化了。

黄梅戏的《打猪草》和《夫妻观灯》也是这样温文儒雅，动作性不太强烈的。从京剧《武松打店》而论，如果在实战中，武松和孙二娘一定打得难解难分，这是最为惊心动魄的一场双人舞，即使出现彼此相互托举的场面也完全合情合理。但是在《武松打店》中，武松仅仅在无意中碰到孙二娘的腰肢或胸部，双方立刻就异常敏感地重新拉开距离了。昆剧的《挡马》等剧也存在类似的情况。

当年盖叫天老先生演《武松打店》，根据他的习惯，一直是由男演员的武旦扮演孙二娘的，我所观摩的多次演出，扮演孙二娘的都是阎少泉。和坤角武旦合演，他感到不习惯。在这种情况下，《武松打店》当然只能专门向惊心动魄这方面去发展，而不可能把这一场惊险的格斗发展成配合得十分密切或有较多抒情色彩的双人舞。

《挡马》中的焦光普和杨八姐的厮杀也极勇猛机智，焦光普和杨八姐直接的接触不多，则焦光普的武功主要借助于椅子和桌子，而不一定是借助于杨八姐，因此很可惜，许多许多的题材都很可能发展成为一组或三四组双人舞的，结果并没有如此发展。

当然，无论《小放牛》或《打花鼓》，无论《武松打店》或《挡马》，舞蹈也都是优美的，民族特色是很鲜明的，都值得我们舞蹈工作者学习的，即如打出手，也有可以学习和借鉴之处，我们在探索民族舞剧中的双人舞的艺术表现形式的过程中，从《小放牛》、《打花鼓》、《武松打店》和《挡马》等等汲取一些营养，不仅不可避免，而且是应该的。

从另一方面说，我们所说的双人舞，不是泛指两个人合作的舞蹈，而是具有一定的形式和内容，这一概念是从芭蕾舞来的，因此我们如果要求《画皮》等舞剧中的双人舞完全没有芭蕾舞的影子也是脱离实际的。

我是说民族舞剧中的双人舞的创作和探索实际上还是刚刚开了一个头，一个新的课题不可能在一次实践中就达到了浑然一体完美无缺的境界。融会化合的过程必将是漫长的。决不能操之过急而轻易泼凉水。

我对于《画皮》中的双人舞的创作基本上是满意的，假使说芭蕾舞的痕迹仍旧比较清楚地存在，那是事实，如果说对古典舞蹈的继承和民间舞蹈的吸收和借鉴还要再多花些气力，则似乎更确切些，更能说明问题、解决问题一些。

王生和他的夫人的双人舞开始是抒发他们之间诚挚的爱情，那种轻盈的舞步、舒泰的舞姿还是比较容易处理的，王生入魔以后，处于忽明忽昧的状态之中，他和夫人的双人舞也都带有貌合神离到貌离神离这样一种反复展示内心矛盾的性质。

王生和魔鬼化身的美女的双人舞，我以为是编导用心最苦用力最深之处，在美女的阴谋暂时未能得逞之际，王生还有理智在主宰着自己的行动，这样的情景也不和一般的美女蛇诱惑善良的人完全一样，舒巧和应萼定没有从蛇的体形或爬行的动态来着手，而

是尝试了一些新的手法，所有的舞蹈语言不仅着力刻画厉鬼的凶残本质，更使人明确地感到，这是一个假象，实际是一层画皮而已。这在舞台上用舞蹈语言来表现实在是相当高难度的课题，因而就要求这个厉鬼化身美女有时紧紧依附人身，仿佛厚度也不存在了，有时在施展他的魔力，仿佛又是有血有肉的，而其中的转化又是在瞬息之间反复进行的。

编导舒巧和应萼定两位舞蹈家是付出了辛勤的劳动的。同时也只有华培芳、金宝龙、沈益民、林雨他们在充分领会编导意图的前提之下，又具有扎实的功底，才能使我们看到这样的充满探索精神、创造精神的表演。

舞剧中的双人舞或独舞、群舞当然应该有一个总的共同的风格，彼此之间应该是协调而和谐的。民族舞剧的舞蹈的形式或风格应该如何丰富或发展？问题太大了一点。因此，我单独就双人舞的问题发表一些个人的看法。

《画皮》的音乐，和双人舞以及全部舞蹈存在着同样的值得进一步探索的问题，古典的、民间的、西方的似乎融合得还不是天衣无缝的。但就《画皮》论《画皮》，舞蹈和音乐之间还是很协调很和谐的。

《丝路花雨》与唐代风貌

舞剧《丝路花雨》以敦煌壁画为题材，在一定程度上展示了有关丝绸之路的一些唐代风貌。

我们知道唐代的敦煌一带，本来就是文艺的宝库，不仅是壁画而已，从残存的音乐舞蹈的史料或遗迹中，我们还可以发现更多的东西，譬如说，某些诗歌、词牌、曲牌名之曰《八声甘州》、《伊州歌》、《凉州词》等等。这甘州就是现在的张掖，凉州就在现在的清水附近，伊州就是现在的哈密。这些音乐的渊源，无疑是当时当地的民间歌舞。

《霓裳羽衣曲》

一般都认为《霓裳羽衣曲》是由唐代河西节度使杨敬述所献的印度《婆罗门曲》演变而来的。现在天幕上有一轮皓月，这也似乎同时默认了另外一则记载，即琵琶曲《月儿高》就是《霓裳曲》了。

当然，这里面存在着具体的困难，因为《霓裳羽衣曲》虽然有了这样一个标题，实际上仍旧等于无标题，作品的内容和主题并不十分明确。查考其他史料，也不能彻底解决这个问题，例如《唐语林·补遗略》说："宣宗妙于音律。每赐宴前，必制新曲。其曲有《霓裳》者，率皆执幡节，被羽服，飘然有翔云飞鹤之势。"白居易《霓裳羽衣曲》说："案前舞者颜如玉，不着人间俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累佩珊珊。"《文苑英华·霓裳羽衣曲赋》说："尔其绛节回互，霓袂飘扬。"都只是描写了舞者的服饰，稍稍涉及一点舞姿，

对于此舞的内容、主题都缺乏记载。而琵琶曲《月儿高》则很明确，描写明月皎洁的光辉，是中国古代的《月光曲》。再说，清代洪昇的名著《长生殿》，在《闻乐》、《制谱》、《偷曲》这三出中，也很强调《霓裳羽衣曲》原是月宫中的仙乐而流向人间的，所以《偷曲》一出旦贴合唱的《八声甘州》最后几句是："凉蟾正当高阁升，帘卷薰风映水晶，高清。(恰称)广寒宫仙乐声声。"句句都是指的月亮。也许正是由于这些原因，所以《丝路花雨》中演出《霓裳羽衣曲》时，就以一轮皓月为布景了。

白居易的《霓裳羽衣曲》，当然是十分值得参考的文献。但《长恨歌》也有重要的参考价值，尤其是这四句：

缓歌慢舞凝丝竹，
尽日君王看不足。
渔阳鼙鼓动地来，
惊破霓裳羽衣曲。

同时白居易的《早发赴洞庭舟中作》又说："出郭已行十五里，难销一曲慢《霓裳》。"可知此曲此舞基本节奏是徐缓的，风格是柔和的。虽然后半节的节奏逐渐加快，总的来说仍旧是"缓歌慢舞"。

根据《长恨歌》这四句诗和《太真外传》所说的："妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天颜大悦。"可知《长恨歌》中舞者即指杨贵妃，所以唐明皇对此节目不是"听不足"，而是"看不足"。

要指明舞台所反映的空间是月宫这一仙境而不是人间，那么恰恰不能在天幕上出现月亮。也就是说天幕上出现月亮，反而意味着舞台就指人间了。现在音乐舞蹈的节奏，我是很欣赏的，如有改动的话，我也赞成，但我希望宁慢勿快、宁柔勿刚。

妓·伎·技

《丝路花雨》是一个舞剧，主要是用音乐语言和舞蹈语言，文字语言用得较少。但是，用得较少的文字语言印在说明书上，打在字

幕上，可影响或帮助人们对音乐语言和舞蹈语言的理解，起的作用不小。

剧中先说英娘沦为百戏班中的“歌舞伎”，后来市曹拿出英娘的卖身文书，上面写明身份是“官妓”。第三场中英娘在波斯时和波斯姐妹互传“技艺”。三个字边旁不同，第一个是“立人”边旁，第二个是“女”字边旁，第三个是“挑手”边旁，容易混淆。

作为一种艺术形式或样式，唐代有所谓立部伎、坐部伎、西凉伎、踯倒伎、绳伎等等，但并无“歌舞伎”这一形式存在。如果作为泛称或统称，唐代文献中亦未发现。“歌舞伎”是日本的一种民族艺术，其历史也只有三四百年，因此即使在日本，相当于我国唐代时也没有“歌舞伎”。

唐代确实有“官妓”，如《丽情集》所载：“灼灼，官妓也，善舞柘枝。”很明显，是以献艺为营生的，和日本古代的艺妓差不多。《集异记》中有“旗亭画壁”的故事，歌唱诗人王之涣的名作《凉州词》“黄河远上白云间，一片孤城万仞山，羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”的，也是“官妓”。

按照“官妓”艺术上的专长或分工，也有较细密的分类，孟浩然和杜甫的诗歌中都出现过“歌妓”，白居易诗歌中出现过“舞妓”，他另一诗中有一句“应似朱门歌舞妓”，也许此人是兼长歌舞的。这里的歌妓、舞妓、歌舞妓都是女字边旁，因为她们是女性，这“妓”字既标出了性别，也点明了身份。我们决不能认为有时“伎”“妓”可以通用，认为唐代就有“歌舞伎”了。在很多情况之下，是不能通用的。例如安禄山，新旧唐书都说他体重 330 斤，但“作胡旋舞，疾如风焉”，他表演了胡旋舞这一种伎艺，我们当然不能说这魁梧大汉是“舞妓”。

至于说“互传技艺”，单独就这一语句来说，当然是无可非议的。

因为在古代，某一些“妓”字、“技”字都可以用“伎”字代替，或者说，有些地方可以通用，例如《杜阳杂编》说：“时有伎女石火胡，本幽州人也。”而原来用“伎”的语词却不能改成“妓”字或“技”字。

例如《明皇杂录》的“罗列百伎”不能写作“罗列百妓”或“罗列百技”，因为“伎”在此是指艺术的样式。因此，我希望把三个字再作一次研究，务求精确，防止混淆。这有助于人们对《丝路花雨》的欣赏和理解。

摩尼教

《丝路花雨》虽未明确说当时的波斯奉行佛教，但给人的印象确是如此。事实上则是摩尼教、佛教、基督教等许多种宗教同时并存的。摩尼教的教义和宗教活动的形式与佛教并不相同，与基督教也不相同。在当时的波斯，摩尼教的风行程度不亚于佛教，所以我们要反映唐代海外的风貌，一味佛教色采，也不符合历史真实，应该有一定程度的摩尼教的风俗人情。

民族舞剧《倾国倾城》

上海歌舞团近20年来曾编演不少民族舞剧，例如前些年历史题材的《岳飞》，1994年舒巧编导的《胭脂扣》等，其中《胭脂扣》根据同名小说原著改编，虽不免离奇而怪诞，但仍流露了浓厚的人情味，悲戚而凄苦的意境，通过工笔画般细腻的舞蹈作了无微不至的渲染。我认为都是高水平的佳作，都是上海歌舞团民族舞剧方面可贵的收获。因此，风闻上海歌舞团即将编演《倾国倾城》，我是寄予它很美好的期望的。

“倾国倾城”这一成语流行极广泛，上至专家学者，下至工农群众，各个知识层次的人对它都不陌生，会发生不同程度的兴趣，也是必然的。

《倾国倾城》所写的西施、昭君、貂蝉、杨贵妃四位美人，虽然其中的貂蝉历史上并无其人，只是元代文艺作品中所创造的一个生动的艺术形象，但她在民间的知名度，却与其他三位可以并驾齐驱而毫不逊色，于是有了“四大美女”的约定俗成的提法。

我发现民族传统特别流行“十大”或“四大”之类计数法的称谓。尤以戏曲为明显，四大声腔、四大名旦、四大须生等等比比皆是。《倾国倾城》亦以民间知名度颇高的四大美女为题材，我以为并无庸俗之处，也无媚俗之嫌。

摹写四大美女的元代杂剧或明清传奇，由于体制的庞大与演出条件的变化，或者全本的失传，目前舞台上通常只演其中的单折，如《浣纱》、《采莲》是以西施为主角的《浣纱记》中的单折，《出塞》是以昭君为主角的《青塚记》中的单折，《拜月》、《梳妆》、《掷戟》

是以貂蝉为主角的《连环记》中的单折，诸如此类等等。

《倾国倾城》以西施、昭君、貂蝉、杨贵妃各写一幕，组合成四幕民族舞剧，自然与《岳飞》、《胭脂扣》或《丝路花雨》等全剧叙述一个故事的舞剧，在结构上、体制上有很大的差异，或者说，难度也相当高，但这种尝试应该是允许的，应该鼓励的。

如果我们仔细研究一下古典戏曲舞台上仍上演的以四大美女为题材的单折，一定会发现这些单折都是舞蹈性最强、情节和语言最能显示她们的静态美与动态美，从而使溺爱她们的帝王将相为之情不自禁忘乎所以的沉湎。例如《西施采莲》、《昭君出塞》、《貂蝉拜月》和《贵妃醉酒》、《惊变埋玉》等等。

可以认为《塞外雪》（昭君篇）相当于《昭君出塞》，《连环计》（貂蝉篇）相当于《梳妆》、《掷戟》，《荣华梦》（贵妃篇）相当于《惊变埋玉》，无论从内容或故事的时空背景来看，都是如此，但也很难说编导对优秀的戏曲遗产和舞蹈遗产有所参照或借鉴，当然更谈不上继承了。

《昭君出塞》系昆剧主要剧目，北昆韩世昌、马祥麟与南昆朱传茗的代表作。京剧《汉明妃》为尚小云所首演，《出塞》是其骨子，其传入杨荣环亦曾多次在上海、天津等地公演。剧中不仅出现主角昭君，御弟王龙与马夫亦均有繁重之唱做。整个剧情在大漠风尘的特定情景中展开，舞蹈则主要根据抒发旅途之艰难困苦而生发，尤其马夫，翻跌扑打更甚于昭君。而昭君此时此刻并非木然地为歌而歌，为舞而舞，而是用歌与舞抒发了远适边陲的离愁别恨，对君王与官僚则不无失望之余的怨恨。现在《塞外雪》当然不一定要再出现王龙和马夫，昭君的情绪也不再是怨而是欢快，绝大部分形容风雪旅途的舞蹈仍是可以用的，或以此为基础而加以发展的，但《塞外雪》中，我们几乎找不到任何继承或借鉴的痕迹。连戏曲舞蹈中最常见的大圆场、小圆场的趟马也没有能消化而吸收进来。

建国初期的50年代，我曾在苏州观摩昆剧，徐凌云饰王允，俞振飞饰吕布，张娴饰貂蝉，三人珠联璧合地完成了丝丝入扣的演出。隔了几天，由徐凌云饰吕布，薛传钢饰董卓，张娴再次饰貂蝉，

表演上仍极精彩。貂蝉均有卖弄风情的舞蹈，而且处处有一种箭在弦上将发未发的逗弄之意，使吕布产生貂蝉被董卓占有，她已经身不自主之感觉。如此，貂蝉的舞蹈才具有鲜明的目的性。而京剧表演艺术家关肃霜更另有绝招，在《吕布与貂蝉》中饰貂蝉，由于武工根底坚实，其舞蹈兼有刚柔之美，通过舞蹈显得与骁勇的吕布相当和谐，反衬董卓的臃肿蹒跚、丑态毕露。《连环计》（貂蝉篇）用了戏曲舞台上吕布所使的方天画戟为道具，这是编导的神来之笔。让貂蝉在如林般的方天画戟丛中起舞，在一定程度上象征了她的苦于周旋应付，有一点新意。但用得过多，则又局限了貂蝉的舞蹈，使她难以充分发挥促使董卓与吕布不共戴天般的仇恨。

半个世纪以来，杨贵妃在戏曲舞台上始终盛演不衰，昆剧《长生殿》全剧载歌载舞，美不胜收，其单折《定情》、《赐盒》、《惊变》、《埋玉》都是以舞蹈见长的。最常见的是京剧梅派《贵妃醉酒》，杨贵妃酒后失态，动作完全不符合贵妃的“高贵”身份，在高力士若有若无的垫托之下，表现了象征沉鱼落雁等身段，是高难度的舞蹈。高力士的垫托当然不同于芭蕾舞的托举，那是民族舞蹈特有的一种技法。《荣华梦》最后贵妃被迫自尽时，编导把三尺白绫作极度的夸张，使之延伸到整个舞台，当然是聪明的手法，舞蹈的变化就显得多样了。但是戏曲舞台上的优美舞蹈仍然都没有吸收，非常可惜。

因为昆剧《浣纱记》及其单折比较起来演出较少，《青春祭》（西施篇）要借鉴、参照的话也有困难，所以我就不举例了。

《倾国倾城》之所以使人感到不甚满足，是因为编导对四大美女究竟持何态度相当模糊。据说是“对她们进行新的诠释和观照”，但对她们是歌颂？是惋惜？是同情？讳莫如深。说明书上固然说“不由涌起一片同情心”，但舞蹈并没有能表达出编导的意图。

这根本的原因在于故事没有能勾画出一个简明的轮廓，人与人之间的关系一片朦胧。中老年观众对四大美女脑子里有或深或浅的影子，尚且不容易看懂，对四大美女没有印象的青年对台上的场景的转换和舞蹈的变化无法联系起来，如何能产生爱憎呢？

每一幕短短15分钟，容量有限，要从头至尾交代故事不可能，选取最关键性的情节而舍弃其余是必要的，但仍应把来龙去脉交代清楚。我认为这也正是我们民族文艺的特点和优点，如果做不到，那就违背了人民群众的审美情趣和欣赏习惯。

事实上，作些努力，这个缺陷是可以弥补的。现在这一刻钟并没有很好地使用，几乎都被大同小异的群舞填塞满了，其实完全可以大加压缩，把压缩之后再有剩余的时间用在独舞、双人舞以及三人舞上，这样故事的脉络自然就清晰了，舞蹈的内容就充实了，样式也必然多样了。

我决不是为舞蹈的多样而多样，因为历史题材本身就向我们提供了可供广泛选择的资料。以西施而论，卧薪尝胆的勾践，勾践的心腹范蠡，吴王手下的忠良伍子胥或奸臣伯嚭，这四个人中，出现一个，还是可以的。昭君的周围也可以出现汉元帝以及毛延寿，乃至匈奴单于。现在貂蝉周旋于吕布、董卓之间当然很准确，但此二人舞蹈如出一辙，此二人体态并无差异，反映不出彼此之间的"父子"名份与年龄的悬殊，典型环境便无法呈现了。有关杨贵妃的双人舞、三人舞的选择余地更多，安禄山的胡旋舞史书有明文记载的。如果要编二女一男的三人舞，可以出现一下梅妃，同时点明了唐玄宗用情早已不专，是一举两得的插曲，并未背离原来的寓意。

当代人编舞、当代人表演、当代人欣赏的民族舞剧，在舞蹈艺术上不应当是一成不变的传统的民族舞蹈，参照并采取芭蕾舞、现代舞的精华是必然的。但其基调或核心仍应是民族舞蹈。而现在《倾国倾城》的基调或核心成了一个疑团，民族舞蹈的色彩十分淡薄，至多只能说是民族舞、芭蕾舞、现代舞的三混一，缺乏一个主体。

我虽然谈了许多古典戏曲中舞蹈较突出的剧目，决无以古典戏曲取代民族舞蹈之意。如果《倾国倾城》能从民族舞蹈中汲取营养，我也拍手叫好。的确，诸如《霓裳羽衣曲》、《春江花月夜》、《秦王破阵乐》等传统或新创作的民族舞蹈在体现民族文化、民族感情等方面是花了无限心血的，都是积累了大量经验可以学习的。对

于这方面,《倾国倾城》重视得也很不够。

有位行家对我说:"我觉得《倾国倾城》的剧名不妥。"是的,不妥。但情有可愿。因为《辞海》等许多辞书虽列了"倾国倾城"条目,也引了汉代李延年《北方有佳人》四句原诗,都没有正面解释"一顾倾人城,再顾倾人国"的含意,就径自说:"后因用'倾国倾城'形容绝色女子"。我们如果要求四幕民族舞剧的编导对"倾国倾城"作详尽而科学的解释,未免过于苛求,太不公平了。

问题在于编导对这一成语必然有他们自己的理解,如何理解?对这个作品的主题思想有着十分密切的关系。《倾国倾城》之所以对四大美女的爱憎不够分明,恐怕和他们对这一成语的理解不够明确是分不开的。

李延年的原诗一共六句,最后两句是:"宁不知倾城与倾国,佳人难再得。"看来李延年的心灵深处或多或少地存在着"女人是祸水"的封建思想,把帝王将相迷恋美色而不理政事弄得国破家亡,而要美丽的妇女去承担这全部后来的责任。《汉魏六朝诗鉴赏辞典》的《北方有佳人》篇分析了李延年的诗歌,并作了批判。也有人认为"倾国倾城"就是全城全国之人为其美色倾倒之意。虽然与李延年的原意不符合,作为一种成语"新解"也可以自圆其说。希望《倾国倾城》剧组对有关文献也翻阅一下,心中好有一个底。

上海歌舞团多年来在编演民族舞剧方面有一系列丰硕的成果,作一些回顾和总结是必要的,记取宝贵的经验正是现在进行冲刺的准备。"民族舞剧"作为一种样式,最低限度要做到名副其实。粗糙或平直都可以继续加工提高。而现在,音乐也受到舞蹈的制约,民族韵味不厚。只有舞美是比较理想的,但改变不了舞剧的全貌。

团长陈鲁渤是一位事业心很强的领导,进入中年的徐健飞、李海霞等的表演仍处于最佳状态,而赵萍、李一千、沈琦、李琼、邱坚等人年龄虽小,但这次演出却显露了她们不平凡的才华,使人耳目一新。我相信,实力如此坚厚的上海歌舞团,只要能加强编导力量,肯定可以编演出更加精湛的艺术品,不断地奉献给观众。

杨晓敏的伤逝

我是芭蕾舞的爱好者，当我在欣赏《仙女们》的时候，经常忘记了舞台与观众席之间还有不可逾越的距离，经常忘记了自己是凡夫俗子，经常忘记了舞台是某个城市中的一个演出场所，经常忘记了仙女原是演员扮演的，等等。

我曾经在这一种境界中沉醉过，至今余醉尚未全消，带着余醉阅读了杨晓敏所写以芭蕾舞演员为题材的《尘埃飘飞》，我好像被谁推进了冰窖或冰窟，浑身的肌肉在收缩、抽搐，余醉消失得无影无踪了。

这种事情似乎有点怪，说穿了，毫无值得大惊小怪之处，《仙女们》只是舞台面所显示的一组动画，而《尘埃飘飞》虽然也显示了某些舞台面，更多的却是反映了舞台的背后一面——剧场的其他角落，还有衣食住行、生男育女、生老病死这一些与仙女们很难联系起来的问题。我这才更清楚地更清醒地认识到扮演《仙女们》的仙女并非来自天堂，而是和我们一样的平凡人。

这样想想，当然扫兴，心头不是滋味。人就这样微妙，竟然想把《尘埃飘飞》忘记而不可能，反而想得更多更乱了。

应该承认：《尘埃飘飞》所反映的芭蕾舞演员的生活和他们的艺术生涯，对我来说，并不陌生，似曾相识。《尘埃飘飞》的着实的生活基础和浓厚的生活气息是无可争辩的。

《尘》剧一共出场八个有名有姓的角色，作者施展全部的艺术才华去塑造的、倾注了无穷无尽的同情之泪的却只有两个角色：38岁的梅韵和37岁的殷月白。从这个意义上说，《尘》剧也可以说是

芭蕾舞世界的《人到中年》。由于芭蕾舞艺术对造型的优美、生命的活力有非常严格的追求，在某种意义上说，也可以认为是一种诗画的节奏性很强的人体艺术，因此青春年华的演员去扮演最能为这种追求提供有利条件。这样就决定了《尘埃飘飞》比《人到中年》色调更不鲜艳。把主要篇幅放在梅韵和月白身上，在一定程度上决定了色调的灰暗。

无论艺术如何成熟，无论驻颜之术如何高明，人生必须经历儿童、少年、青年、中年、老年这一个旅程，乃是任何人难以改变的规律。人到了青年时代，能够在形体上、思想感情上定下型来，予以凝固而不再衰老，谁都不会反对，但"永葆青春"之所以成为祝颂之辞，恰恰因为人人都如此渴望"永葆青春"，而又永远达不到，只能是美丽的幻想。"永远健康"曾被当作笑柄而谈论着，更何况"永葆青春"呢！

诚然青春与衰老是无可调和的矛盾，在芭蕾舞演员身上，这种矛盾不仅比一般人尖锐，也比戏剧演员、体育运动员尖锐，当年芭蕾舞明星的梅韵离开舞台，她自己有剧烈的失落感，芭蕾舞的观众也不免抚今追昔而黯然伤神，原是人之常情，无可厚非。王羲之的《兰亭序》、鲁迅的《伤逝》都不是为芭蕾舞演员写的，其哀其愁也有一脉相通之处。

从这里下笔，一层一层作深度的开掘，当然是扣人心弦的。杨晓敏发现读者已经有了深切感受，于是又从艺术造诣与物质报酬的矛盾出发，写了曾经一度是芭蕾舞明星的梅韵为了替久病的丈夫买补药而去酒吧间教霹雳舞，于是再加上从表演生活与怀孕生育或天伦之乐的矛盾出发，写了体弱的月白的晚婚，然后难产、留下新生儿而死去。让矛盾复杂化，或者说把生活中的错综复杂的矛盾拧成一个很紧的结，当然不失为一种聪明的选择，或者说是一种常用的概括集中的手法。

但是如果把芭蕾舞演员对"永葆青春"的追求与失落作为唯一的主线来写，充分地抒写演员的自身与观众产生了共鸣的类似"无可奈何花落去"般的感情，那么整部作品更像一首优美的哀而不怨

的长诗。

梅韵、月白有过黄金般闪光的青春岁月，后来被李虹所取代了，李虹也不是仙女，她的黄金般的青春岁月不久又被柳小丽取代了。这一切都证明了事物总是在长江后浪推前浪，都说明了"人间正道是沧桑"。在这个问题上，杨晓敏手中的感情与理智的天平稍稍倾斜了！我的理解是作者原来是《天鹅湖》上的获有盛誉的白天鹅，她离开湖面以后，用笔尖的劳动取代脚尖的劳动以后，仍旧无限留恋涟漪的湖水。作品情不自禁把这种感情流露了出来。

在现实生活中，上海的芭蕾舞世界当然也有艺术上的出奇制胜，甚至也有过高估计自己，对同伴或前辈、后起估计不足之处，总的来说，令人欣慰的扣人心弦的场面也不少。《尘》剧写了梅韵、月白的悲哀、痛苦，写了李虹的茫然若失，都捕捉到了时间空间上最能表达主题的一个场面。但是如果也把梅韵、月白看到芭蕾舞艺术后继有人的欣慰写出来，那就完美得找不出瑕疵了。

在艺术的领域里，从来就没有万能的度量衡的仪器可以使用，奖牌、奖状有时候不一定以艺术造诣为标准，卖座往往是出之于对演员的宗教般的崇拜，有时又夹杂了某些海外的因素，《尘》为芭蕾舞演员较流行歌手清苦而浩叹大可不必，流行歌手并不人人都腰缠万贯，他们也有青春稍纵即逝的痛苦。

《尘》剧不可能是足赤，就剧论剧，谈出来的感受原没有考虑到褒或贬的程度，但又不可能不包含褒或贬的倾向。如果把作品和作者联系起来谈感受，可褒和可贬之处就不止这一些了。

一个芭蕾舞演员，写出了一部电视剧，其难度当然比专业编剧大，十分值得重视。更何况这部《尘》被电视摄制单位所接受了，摄制而且在上海电视台播放了，现在又在《上海艺术家》上发表了。我要为她的勇气、成就而鼓掌。

另一方面，这事件的意义、价值决不仅仅限于剧本，她雄辩地证明了一个生理上的青春已经消逝的芭蕾舞演员并不是一切都无能为力、无所作为，完全可以到另一个艺术天地里去遨游。而她过去的艺术造诣、生活积累也决不是废物，在戏剧创作中，都是用得

着的，比作家临时去体验、感受要充实得多。

当然，从事戏剧创作，作者较少受到年龄上的青春期甚至什么更年期等等局限，可决不能到离开舞台那一天再练笔头。杨晓敏早就在足尖、笔尖并举了，随着岁月推移，逐步倾斜过来，使她本人能够适应，使她和观众之间有一个若即若离的过程，使读者能够接受她的创作，这一切就像水到渠成那么自然。

杨晓敏搬的石头砸了自己的脚，杨晓敏的具体行动又对她的《尘》剧提出了批评。梅韵、月白是如此可怜巴巴地度过她们的中年，甚至是如此可怜巴巴地度不过她们的中年。而杨晓敏自己不就是很愉快地在生活、工作么？在《尘》剧中，作者对芭蕾舞艺术的感情是深厚而真挚的，也许由于过于深厚、过于真挚，为了取得更多的同情，不知不觉地把梅韵、月白她们写得过于可怜了。没有写她们的欢乐的一面，这当然也允许。我想我也希望《尘》剧作者允许我如此坦率地放谈。

最后我要附带说一说对剧名的意见，我一开始很不欣赏《尘埃飘飞》，问作者为什么要用，她说主要是指芭蕾舞演员青春年华乃至整个生命就像尘埃那样飘飞掉了。我更不欣赏了。

现在我知道作者对这个剧名十分喜欢，相当坚持，而且也有人颇为欣赏。真是青菜萝卜，各有所好，不必求其一律吧！

《尘》有文学本，又有经过导演艺术处理后的电视本，两者并不完全相同。此文谈论的是文学本。

《胭脂扣》扣我心弦

舒巧离开上海整整八年，这八年上海的民族舞剧相当寂寞。如今她从香港回到了上海，为上海歌舞团编导了新的民族舞剧《胭脂扣》，从形式到内容，都让人们充分感受到了当代青年人的审美情趣和富于时代精神的思想内涵。

舞剧取材于同名的长篇小说，一个典型的悲剧框架。富豪门第的十二少和出身穷贱的如花的婚姻无法被家庭批准，双双服毒殉情之际，十二少得救而未死。如花在黄泉苦等多年始终不见十二少，于是重返人间。时间的跨度虽长达 50 年之久，但在这一奇特构想之中，如花却一直是“如花”似玉的少女形象。这为编导舒巧和“如花”扮演者李海霞都提供了宽广的驰骋艺术才华的天地。

众所周知，长袍马褂与旗袍高跟鞋在戏曲舞台上的表演都受到了种种局限，对于舞蹈艺术简直就成了禁区。舒巧选择了《胭脂扣》作为旗袍高跟鞋的世界的突破口，决非偶然。李海霞准确地体现了舒巧的构想与意图，也必须有坚实的基本功和大胆的探索精神，否则难以取得成功。应该说她们都在中国舞剧史上留下了颇有光彩的篇章。

《胭脂扣》中双人舞最为引人入胜，十二少和如花的爱情生活基本上都是以双人舞表现的，已够令人沉醉了。而如花在黄泉路上对爱情生活的回味和十二少的怀念在表演上就更少拘束，充满炽烈的激情。这两组双人舞正像《牡丹亭》的《惊梦》和《寻梦》一样，前后辉映，相得益彰。

最见光彩的是如花拾取她的鞋子这一组双人舞，既富有生活

气息，又有了煞费匠心的艺术加工，可以说融合了民族舞、古典舞、芭蕾舞三者难度最高的舞蹈语汇，使之成为一种全新的舞蹈语汇，恰如其分地表达了这一特定的历史时期的青年男女的爱情方式和悲剧色彩。

当然，徐剑飞的十二少也是出色的，无论穿长袍马褂，还是西装革履，他的舞蹈也都是艰苦的创造。双人舞中李海霞每一个形体动作都有他的默契和配合。这才成为完整无缺的双人舞。

八年来，上海民族舞的人才流动相当大，一度比较沉寂，倒并不是用“流失”二字可以概括的，退出舞坛或定居海外做贵夫人的毕竟是少数人。舒巧在香港为观众编导了许多精彩节目，张毅、应萼定去新加坡也作出了显著的成绩，胡嘉禄去美国深造，在编舞理论上吸取了众多的富于时人思潮的信息。这些，都是使人为之欣慰的。

继舒巧的《胭脂扣》之后，我深信张毅、应萼定、胡嘉禄他们将来也会重来上海，向我们汇报他们的艺术成果的。

给胡嘉禄的一封公开信

嘉禄：

你们上海歌舞团演出的《青春歌舞晚会》，我是看的彩排。

第三天，我就离开了上海，所以没有能及时和你谈谈我在观摩之后的一些感受。

我现在是在万山深处、修篁丛中写这封信给你。这里名叫梅岭，是仅次于庐山的江西省内第二个避暑胜地。

江西省文化局和剧协在这里开办了戏剧编导的讲习会，我是来凑凑热闹的。

和上海的溽暑蒸人的夏季生活相比，我应该承认这里的确是过的神仙的日子。但是，不知什么原因，心情总是定不下来，身在福中不知福。昨夜也没有睡好，躺在竹簟上，静静地听那屋外的流泉和林中的昆虫的交响曲，快到后半夜，才逐渐进入梦境。

我终于找到了失眠的原因，根子仍旧是"青春歌舞晚会"留给我的印象太深，那些感受又一直凝聚在胸臆间而没有和你畅谈一番。所以就始终仿佛若有所失，仿佛若有所悟。

今天一起身，旭日尚未临窗，我就放弃了迎晨风、踏朝露的例行的清早的散步，而写这封信给你。

对于整个晚会，我认为她充溢着生命的活力，充溢着青春的色调。每一个青年观众都会受到鼓舞和激励，即使像我这样年过花甲的老人，走出晚会的会场时，也有"不知老之已至"之感。

我很喜爱你自编、自演的《鹰击长空》，这是又一次很好的尝试。鹰是一种猛禽，在长空中，它是所向无敌的绝对权威。它翱翔

之际，是那样的悠然自得，任何对手都不屑一顾。事实上它又密切地注视着飞行半径之内的动向，随时随地准备疾风似地降落，攫取目的物之后又飞向天际。在舞台上，你把有限的舞台空间作为万里长空，以你的双臂作为鹰的双翅，惟妙惟肖地表演出来了。

我看过你表演的大雁的舞蹈，也看过你表演的仙鹤的舞蹈，这次再看《鹰击长空》，就有了比较。对鹰的性格特征是把握住了。

也许你特别要表现这一个“击”字，《鹰击长空》的节拍感或节奏感是清晰而鲜明的，今后如果还有可能再作细腻的加工，我希望放在旋律上，不必再加强已经适度的节奏感了。

雄鹰翱翔天空，具有独特的旋律。不管在什么高度，不管有多大距离，它总是从容不迫。另一方面，物无巨细，尽收在它眼底。这一切构成了雄鹰翱翔时的独特旋律。《鹰击长空》也在一定程度上有所表现，但看来还是有加以丰富的余地的。

作为一个青年舞蹈家，你先后选择雁、鹤、鹰这三种飞禽作为舞蹈的题材，分别从它们的生活动作中提炼出舞蹈来，这事情本身就是翱翔于万里长空的一种雄心壮志。我为什么这样说呢？你既要表现这三种飞禽的共同性，又要分别表现这三种飞禽的个性，并不是轻而易举的事情，是在替自己过不去。话说回来，不这样也就不容易提高。

《都市早晨》是几个横切面，都市的脉搏在有力地均衡地跳动着，使我感到一切都是朝气蓬勃。人们在紧张地学习、工作，汇集在街道上的人流的每一个步伐都带着欢乐和兴奋。即使偶尔跳出并不和谐的音符，也只是引出一些轻松的笑容或笑料。我希望某些模拟交通工具进行的舞蹈在艺术性方面有新的发展，而且按情理来说，也是可以有较多机会发挥多方面的技术和技巧的。

《理想的呼唤》和《友爱》似乎现代舞的成分稍稍浓些，而就题材来说，应该说是更直接地表现和歌颂“青春”的。这恐怕不是什么偶然的巧合，青年富于探索精神和创造精神，对传统的表现形式感到有突破或更新的必要乃是十分正常和健康的。我虽然并不认为这两个节目就尽善尽美了，但这种探索、突破、创造的精神我是

能接受的，而且认为是应该赞扬的。

《书海漫游》虽然不是你编导的节目，但你既是这一场晚会总的艺术指导，我的想法也顺便在此提一下：这样的设想和立意是大胆的，也是有创造性的。用人来代表一门学科或一种学术思想，用人来代表书，是很聪明的点子。问题在舞蹈语言本来就比较单一，用在这种情况之下，很难使舞蹈语言充分地体现鲜明的艺术形象。因此给予观众的新奇之感不能一直饱满地保持到终场。

我很喜爱这一台晚会。对其他的节目的感受就不再一一列举了。对不足之处，我也谈了很多。很可能是我要求过高的缘故，希望你继续努力，通过舞蹈艺术，让青春的火焰放射出热量和光彩来。

祝

快乐

蒋星煜

1983 年 7 月 13 日于梅岭

歌剧《张骞》

汉代曾出现三位在经营边疆方面功勋卓著的民族英雄，他们是出使匈奴的苏武和先后出使西域的张骞和班超。

古典戏曲当然不会忘记他们的丰功伟绩，传奇《牧羊记》和《投笔记》就是分别以苏武和班超为题材的两部名著，尤以《牧羊记》的单出在明清两代常有演出。张骞的功业和苏武、班超无轩轾可分，但因材料较少，仅元代王伯成有《泛海槎》、清代舒位有《博望访星》、李文瀚有《银汉槎》，都是根据张华《博物志》所记载的民间传说，写张骞到达大夏，寻河源时遇到了牛郎织女的神话。并没有正面写张骞历经沙漠瀚海之苦，也没有写与月氏诸国折冲交涉之险，留下了巨大的空白。

正因为如此，陕西省歌舞剧院创作演出的歌剧《张骞》，自然使我们耳目一新，赞叹不已。

在剧本创作这道工序上，应该说作者对历史背景掌握得极有分寸，有关妻子、儿子的情节，原有些蛛丝马迹可寻，很难说是“事实”还是“虚构”。总之，是合情合理的，决不是什么掺进去的“添加剂”。

我觉得，我们必须充分估计《张骞》在艺术创作上的难度，何止在史料方面和文学方面，这部歌剧在风格上是比较典型的西洋歌剧。这和《白毛女》、《洪湖赤卫队》等以民歌为主旋律的歌剧是完全两种不同的形式，在音乐上要更多的创造和探索，否则根本不可能达到如此完美的境界。

有机会欣赏歌剧《张骞》，的确是美好的享受。从剧场回来，为

之兴奋而难以入睡，但是，似乎有些地方，也还有再提高一步的余地，现在写出来，和大家共同研究。

米东风的张骞不愧为出色的男高音，气势磅礴，音色浑厚。如果让他朗诵王昌龄、高适、岑参的边疆诗，一定也会绘声绘影，使人恍如置身大漠。他表现粗犷雄伟已接近化境，表现儿女柔情时则显得稍欠细腻。

安金玉的关云也是个难得的女高音，在中音区，她唱得婉转自如，无懈可击。高音区有时听来略嫌“散”而不够集中。

乐队指挥胡炳旭具有第一流的水平。长笛之佳为近年来所罕见。

像这一种形式的新创作的歌剧，四年前，上海、香港、台湾三地音乐工作者曾合作在云峰剧院演出过《西厢记》，再就是现在的《张骞》了。上海拥有大量人才，希望不久也能创作上演优秀的西洋歌剧风格的佳作来。

在悉尼歌剧院欣赏《蝴蝶夫人》

澳大利亚歌剧团的保留剧目中，有《蝴蝶夫人》，此剧 1997 年安排在悉尼歌剧院演出 27 场。我们是 8 月 29 日晚上去观摩的。

早在半个月之前去付款购票，买好后，又了解到一些情况，原来悉尼歌剧院全年演出计划于早一年年底即排定，并且印刷成精美的手册。澳大利亚本国的观众，以及专门接待外国贵宾的政府部门和旅行社，也都分别在当年元旦以前把全年的票定下了。

我们早早来到剧院，才发现歌剧院所附设的各个餐厅、咖啡厅，无论是豪华型的，还是经济型的，甚至供应快餐（自助餐）的地方，人都很多。原来澳洲人很讲究生活上的舒适，他们尽可能早些出发，就在歌剧院内进晚餐，可以从容地安排时间。

在过道的角落里，放着许多长椅，供早到的观众休息。我们也找了个空位坐下。左右的人都很亲切地和我们打招呼问好。和电影院的观众稍有不同，老年人占三分之一以上。夫妻双双相互偎依着的有，老头子单刀赴会的也有，更有几位老太太，年纪肯定已超过 80 了，依旧打扮得很鲜艳，都是单独一个人来听歌剧。

一本印刷得很典雅的说明书上，有今次的演出阵容，我注意到了：乐队指挥符拉狄米尔·卡密尔斯基，是一位出生于波兰的音乐家，1985 年移民澳洲，1985 年首次为澳大利亚歌剧团指挥《罗密欧与朱丽叶》获得成功，就留下来了。导演为莫发特·奥克斯恩波特。美国海军军官平克顿与蝴蝶夫人分别由柯林斯·怀特、芭莱茵担任，都是澳大利亚负有盛名的艺术家。进门时，领票小姐又发了简单的说明书与一份单张演员介绍。原来今晚的蝴蝶不是芭莱

茵担任，而是由青年演员中的佼佼者英格丽·修维斯出场。

传统的西洋歌剧把重心放在音乐上，至于表演艺术，演员本人与导演对之并无要求，《蝴蝶夫人》也不例外。而我们现在所看到的场面，显然和传统的风格有了一定的差异。主要是英格丽·修维斯在全力以赴地处理她的歌唱的同时，形体动作已经有所丰富。这种特点在剧情发展过程中不断地加强。当她得知平克顿带了新欢而回“家”来时，宛如跌入深谷，犹图控制自己悲怆之情而尽可能镇定，实际上则已芳心寸碎。平克顿居然还要把当初爱情的结晶—孩子带走时，她觉得世界对她已毫无值得留恋之处，于是伏剑自刎。整个过程神情兼备，唱做俱佳。在我们的感受上就如同观摩中国戏曲那样一无间隔而全部接受了。

我们猜想这恐怕主要是由于英格丽·修维斯于悉尼音乐学院毕业后又学过戏剧，在歌唱和表演两方面都有坚实的功底与累积的经验。而导演也能因才而导，使之能充分发挥其长处。再说，他可能传统的歌剧受到了现代音乐剧的影响，在不知不觉中，风格有所嬗变。对于东方题材的歌剧，风格上的嬗变恐怕遇到的阻力、困难又少一些。所以我们这次欣赏《蝴蝶夫人》，就有种新鲜感。

英格丽·修维斯在唱《晴朗的一天》这首咏叹调时，充满对幸福的憧憬，始终坚信平克顿的爱情，在这种心态支配之下，景色自然格外美丽。应该说，她把诗情画意都表达得相当充分，为她即将受到的致命打击作了恰如其分的反衬。其音色的甜润与成功的抒情，同当代歌剧界最负盛名的蝴蝶夫人相比，也不逊色。然而，毕竟她还年轻，在其他唱段上，并非无疵可挑。

那位来自波兰的指挥细腻异常，挥洒自如，而且“静如处子，动如脱兔”。这里不用任何音响设备，没有国内负责调节、平衡音响与歌唱的专职人员。如何使音乐恰到好处地起烘托作用而又不干扰或掩盖歌唱，也都是他的指挥艺术有以致之。

演出结束后，我们又一次环顾了这个高大而宽敞的歌剧厅。全部建筑材料都是澳大利亚特产的优质木材，所以在音响方面有极为特殊的优良效果。

曹禺的《王昭君》

剧作家曹禺同志接受敬爱的周总理生前的嘱托，创作了五幕历史剧《王昭君》。这个剧本以生动的文学形象再现了我国各民族世代和睦相处、团结进步的历史本质，塑造了王昭君这个有胆有识、为促进民族团结作出贡献的美好形象，看了很受鼓舞和教益。

在我国古典剧目之中，以王昭君为题材的作品是比较多的，而尤以元代马致远的《汉宫秋》最为著名。《汉宫秋》把汉元帝写成多情种子，而由于画师毛延寿的贪鄙和挑唆，汉元帝不得不被迫把心爱的王昭君送给残暴的匈奴单于去做阏氏。王昭君出塞至黑龙江畔，即投江而死。汉元帝则在深宫怀念不止。这个剧目描写了汉元帝和王昭君之间的爱情，歌颂了为免得生灵涂炭而忍辱和番的王昭君深明大义；鞭笞了毛延寿的贪鄙和匈奴的残暴，也斥责了汉朝文官武将们的懦弱无能。而明、清两代以王昭君为题材的戏曲作品，都在不同程度上受了《汉宫秋》的影响，从题材到主题，变化不大。但实事求是地说，这些作品根据当时的历史环境，在激发人们的民族思想这一点上，600 年来，也是有广泛影响的，应该给予适当的肯定。

现在曹禺同志的《王昭君》虽然选取了同一题材，却和马致远的《汉宫秋》作了完全不同的剪裁和处理，而且选取了一个新颖的更富有积极意义的主题。

曹禺同志对《王昭君》主要情节都有翔实可靠的历史记载作为依据。当时汉王朝和匈奴之间相处得还是不错的，虽然在此以前，在匈奴的呼韩邪单于迎娶王昭君为宁胡阏氏以前，曾经彼此杀伐

了100年，给汉王朝和匈奴人民都带来深重的灾难，而这一次迎娶，终于成为一个历史的转折点。由此而保持了彼此相安无事、互通市集达50年之久的和平相处。

关于这一点，《王昭君》比较着重地写了一些细节，写出了汉元帝和匈奴呼韩邪单于以及广大的汉族、匈奴族人民的厌弃战争与渴望和平，写出了融洽的气氛，写出了“汉匈一家”的团结友爱的精神。剧本的第二幕，在建章宫的便殿里，当天子国舅王龙提出“按朝礼，天子赐见诸王侯，照例要奏大乐”时，汉元帝说：“朝觐辞别的礼节已经行了一早晨了。单于就要回去，让朕和单于在幽静的地方，再叙一叙吧！”这就真像娘在接待外甥、岳父在接待女婿，真的是亲如家人了。

这一些布局，这一些规定情景的介绍，决不是可有可无的，一定要把这一种亲密无间的气氛加以强调和烘托，之所以说明呼韩邪单于是不远千里而来真诚地求亲的，他根本不是草率从事，更不是以强凌弱，他自己就有向汉王朝求亲并促进彼此安宁相处的迫切的愿望。正是在这种形势之下，王昭君向掖廷令“自愿请行”才有可能，才有积极的意义。

王昭君只是一个19岁的青年女子，在掖廷里，生活的圈子是如此的狭小，她所接触的人无非是宫女和美人之类，至多再加上几个黄门。她虽然也读书，姜夫人为她所选择的书本也都是从“德言工容”这一套后妃之德所着眼的，所以假使把她写成一个一开始便有远去匈奴龙廷为“汉匈一家”作出巨大贡献的满怀壮志的人物，也是难以使人信服的。

这里基本上是分两步来写王昭君思想上的发展：

第一步写王昭君为什么要向掖廷令“自愿请行”。当时她有两种选择，可以顺从她姑姑姜夫人的安排，安心在这冷森森的宫墙里消磨自己的生命，10年、20年、30年地等待下去，等待有朝一日皇帝的宣召承幸，她知道希望是很少的。被册封为“美人”已经是莫大的恩典，但又有什么实际的意义呢？固然，姜夫人已经在为她向各方面活动了，甚至已经可以实现了，她还是没有接受下来。她看

到在掖廷待召的孙美人的遭遇，等待了 50 年，成了头发全白的老妇人，最后的下场也是异常悲惨的。正是在这种情形之下，她才向掖廷令“自愿请行”，她才接受老黄门传的圣旨，奉诏去见汉元帝和呼韩邪单于。曹禺同志塑造了孙美人这一成功的艺术形象，虽然这个人出场不多，在第一幕结束时她的生命也就结束了，但她的“历史使命”已经完成了。

第二步写王昭君在政治上的成长。她在匈奴龙廷，和匈奴各阶层的人物都有所接触，思想感情有所交流，深知他们都有和汉王朝安宁相处的要求，尤其对呼韩邪单于，她有了进一步的了解，他决不是野蛮无理的莽汉，而是相当温存体贴的丈夫，更主要的是对汉王朝从无二心。这样，王昭君在萧正使萧育教育、启示之下，决心忍受一切个人委屈，以“汉匈一家”为己任，尽自己的力量作出最大的贡献。

正因为《汉宫秋》等作品中，昭君出塞之前，已是娘娘的身份，已是汉元帝的宠幸，因此昭君出塞之后，她对汉元帝无限怀念。而在曹禺同志的《王昭君》剧中，王昭君所怀念的并不是汉元帝个人，而是长安城、故乡秭归和哺育她成长的滔滔不绝的长江。

许多以王昭君为题材的古典剧目都把王昭君的出塞归罪于画工毛延寿。曹禺同志把古典剧目中这一条线全部砍掉了。砍得好，因为如果保留这一条线，那么不能不给人以匈奴单于强娶昭君的印象，这样就把王昭君以“汉匈一家”为己任的崇高形象完全破坏了。更何况关于毛延寿的记载，出于并不可信的《西京杂记》，而《前汉书》和《后汉书》根本对此没有一字涉及。

《汉宫秋》诸剧以王昭君自沉黑龙江一死了之作结，《王昭君》则写了她为促进“汉匈一家”而进行的斗争。以王龙为代表的大民族主义者，在任何场合，都要显示汉民族的优越感，对于匈奴的官员、风俗毫不尊重，昏天黑地，在酒宴和阿谀奉承中过日子。而以温敦为代表的野心家，对汉王朝和王昭君怀着刻骨的敌意，时刻在想用阴谋诡计破坏汉王朝和匈奴之间的和睦关系，并企图暗害呼韩邪单于，取而代之。王昭君对他们进行了反复的曲折的斗争，当

小王子婴鹿中毒病危和玉人阏氏的雕像被打碎时，呼韩邪单于和阿婷洁公主对王昭君多少有一点怀疑，表现得比较冷淡，王昭君仍以满腔赤忱对他们；当王龙酒醉后，对呼韩邪单于无礼谩骂时，王昭君对王龙进行斥责和追查，迫使王龙供出了他的同谋者温敦，使王龙和温敦的破坏汉匈安宁相处的阴谋全部暴露，这是王昭君所取得的重大胜利。虽然关于王龙和温敦并无具体的历史记载，但是这两种思想、这两种势力客观上是存在的。也就是说曹禺创造的这两个人物是有其典型意义的。

曹禺也没有把王昭君个人写成超凡入圣的女英雄，她的斗争不是单枪匹马进行的，剧本写了负责送亲的威严正义的萧正使萧育、匈奴龙廷中德高望重的元老重臣乌禅幕、智慧而幽默的奴隶苦伶仃等人以及他们和王昭君之间的直接或间接的关系，正是由于多方面的配合、协作，才使王昭君能够对“汉匈一家”作出很大的贡献。

特别应该提出来的是，曹禺同志别具匠心地创造了苦伶仃这个人物。他是匈奴龙廷的奴隶，是和亲政策的群众基础，也是王昭君的可靠的群众基础，他代表了广大的群众。由于他的奴隶身份，反而可以在一切需要他出场的场合就出场，比较地不受拘束，因此他可以接触的人物的范围也几乎广得无所不包，而他的奴隶身份毫不妨碍他的幽默和机智，反而有较多的显示的机会。他能弹唱某些人不能弹唱的曲子，也会忽然说出几句哲理性颇强的语言。苦伶仃把许多比较碎细的场子和比较分散的情节串成一串，使之彼此联系了起来。而且，有时作者需要对某人某事作些评论时，就往往借苦伶仃之口来评论。当王昭君出现在汉元帝和呼韩邪单于面前时，苦伶仃在旁边说：“满朝上下，变成了庙里的泥胎。皇帝和单于发了呆。听不见一声咳嗽，只有一个女人的眼睛，在发着光彩。”当匈奴的野心家温敦喝饱了长安的美酒而得意忘形时，苦伶仃就对温敦进行讥讽，他说：“好酒好肉，你天天都给了你这肚子，可是你这肚子没给你出过一次好主意。”这段话，任何人说，都不太合适，让苦伶仃来说，最恰当没有了。

17年之前，翦伯赞在《光明日报》写了《从西汉的和亲政策说到〈昭君出塞〉》一文，用大量的无可辩驳的史料证明了当时的和亲政策对各民族所起的积极作用，对于王昭君嫁到匈奴龙廷是否是由于匈奴的威胁所致这个问题作了毫不含糊的回答，证明事实并非如此。当时史学界、戏剧界基本上都同意翦伯赞的观点的。但是对于西汉的和亲政策的积极意义进行艺术上的实践、创造完全符合于历史真实的并且真正能够促进各民族大团结的王昭君的形象，则在17年之后的今天，才由曹禺同志完成了这一个光荣的任务。

中华民族是一个伟大的民族，各兄弟民族所共同创造的历史和文化是如此光辉如此灿烂，我们知道，对各兄弟民族的团结友爱作出贡献的也决不仅止王昭君而已，我们史学界、戏剧界应该继续努力，作出优异的成绩，不辜负敬爱的周总理生前对我们殷切的期望。

观《北京人在纽约》

《北京人在纽约》是一本畅销书，电视剧是到纽约去拍的实景，已完成了。所以上海戏剧学院的同名话剧的演出，格外引人注意。

改编者是著名的导演张应湘，应该说，他在落笔的时候，同时就周密地考虑到了他的二度创作的一切有关问题，也不会发生编剧和导演之间的相互不够尊重的悲剧或闹剧了。

就剧本而言，我最欣赏的一点是改编者的客观和冷静，对待原著，对待生活本身，都是如此。也正因为客观和冷静，观众思索的天地就相当宽广，最"正统"的观众发现宁宁临死之际怀念北京，郭燕最后也对北京无限怀念，研究海洋生物的硕士生也只能在小餐馆做厨师，诸如此类等等，把此剧理解为热爱祖国的颂歌。有"唯美"倾向的观众感到在纽约只要肯苦干，很快会成大富豪，生活又那么自由自在，把此剧理解为向往美国生活方式的牧歌。

这两类观众，或者说两类评论家虽然不一定能对《北京人在纽约》在求同存异上取得高分，却完全可以各取所需，从而得到欣慰和满足。

好就好在剧中转引自小说原著中的这首民歌，是美国民歌，不是某一位华裔作家的赝品。民歌这样唱道：

> 假如你爱他，就把他送到纽约；因为那里是天堂。
>
> 假如你恨他，就把他送到纽约，因为那里是地狱。

小说原著和话剧都在一定程度上写出了纽约的天堂与地狱的两面性，揭示了某些具有本质性的世象，从而在思想内涵上有了深度。

至于观众或评论家摆脱不了各取所需的惯性，改编者当然是没有责任的。

北京人或上海人之所以被送往或自动去纽约，则并不是因为纽约是“地狱”，而是向往这个“天堂”。这一点是事实，毋庸讳言。而所有的美国人也是如此，他们也是天真地或身不由己地去叩纽约这扇“天堂”之门，而结果却往往是进了“地狱”。

正像剧中所展示的美国式的自由一样，改编和导演所采用的中心舞台(或曰环形剧场)的无场次的形式也是够自由的。

徐进锁与王军辉分别扮演剧中主角王起明与郭燕，确实都深入了角色。尤其郭燕自始至终语言、动作都不太多，形象容易给人以平淡的感觉；剧中供王军辉发挥的机会如此之少，她却把握住了郭燕对丈夫的期望、对女儿的爱心都成泡影之后的凄苦心态，抱着小狗说的一段独白，达到了声情并茂、声容真切的境界。成功地表现了具有中国传统观念的善良女性的气质气度。恰如其分，不可或增或减。

高维华的阿春，在全剧中相当突出，是一个比较典型的美裔中下层华人形象，她在爱情生活、性生活方面比较开放。对此高维华处理得十分得体，一切都那么自然而然，合情合理。扮演宁宁的赵晶晶也是一个相当突出的成功者，美国生活方式和美国文化中一切优秀的东西她都没有接受，却接受了糟粕，居然又把一切责任都推到了父母亲身上。令人扼腕，令人肝肠寸断。

我决不是说高维华、赵晶晶的表演艺术水平超过了徐进锁、王军辉，而是说这两个人物色彩相当浓，棱角也显著，扮演者的任务反而比较容易完成，或者说比较容易使观众满足。

最近观看了《李白》、《昨天的桂圆树》和这次的《北京人在纽约》，都是无场次的形式，渐渐地，我对无场次话剧的新鲜感逐渐有些淡薄了。不久的将来，三一律或易卜生会卷土重来么？形式上的百花齐放也是需要的，应该提倡的！

《美国来的妻子》剖视

——汪文君的性心理之奥秘

话剧《留守女士》、《北京人在纽约》和《美国来的妻子》都是写的“出国热”浪潮中的平常人的生活，都和男人、女人的爱情、婚姻有密切的关系，但是《美国来的妻子》则十分直截了当地、正面地提出了性爱问题，展示了这一代人几种不同的性的道德观念与审美观念。

离开上海已经八年的汪文君，得悉裴晓玉和陈军保持着肉体关系时，还以为裴晓玉本身有这种生理上的需要，也就是说，她以为裴晓玉能从陈军那里得到性生活的满足，裴晓玉的答复出乎她的意料。原来裴晓玉并未从中得到什么乐趣，之所以这样做，只是为了满足陈军而已。

而陈军，他之所以要和裴晓玉保持这种关系，并非对裴晓玉有一定的了解和理解，仅仅由于裴晓玉是一个青年女子。用一句通常习用的套话来说，陈军对于裴晓玉的性行为尚未从性欲升华到爱欲的程度。说得严重一点，裴晓玉只是陈军的泄欲工具。虽然还不是百分之百的强迫与被迫的关系，裴晓玉从未有主动的要求却是事实。最终发展到裴晓玉对陈军拒绝要求，甚至对陈军产生厌恶，完全合乎逻辑。

应该说，像陈军，像裴晓玉，他们对性的观念还是比较简单的，并不表现在性的观念的本身上，而是表现在裴晓玉对陈军的依附关系上，裴晓玉渴望出国，陈军是暴发户，有可能资助她出国而已。

而汪文君的性的观念及其心理状态则复杂得多，值得我们作

一次冷静而客观的剖析：

元明清与汪文君本来是一对患难相共的恩爱夫妻，可以认为他们夫妻在感情上颇为不错，看不出他们在性生活方面有什么明显的缺陷。

元明清一手促成汪文君的出国，当然对她的出国并不反对。但在元明清不习惯美国生活方式而回国后，汪文君在精神生活与性生活两方面都产生了巨大的空白而亟须填补，也是可以理解的。于是事态遂不以人们的意志为转移地向替大家带来痛苦的方向发展了。

即使一个人很善于经商理财，可是缺乏政治靠山、缺乏足够的资本，这个人也难以在美国打开局面。汪文君是个女性，所存在的困难就更多些。女性的劣势也可能转化为"优势"，即充分利用男性对女性的种种有意识的或潜意识的甚至别有用心的迎合和迁就来达到自己的目的。汪文君就这样做了。

汪文君在美国依附了一个"老头子"，大资本家。成了这个"老头子"的得力助手或女秘书，她相当快地发迹了，很快地拥有了一大笔财富。当然，她也付出了非付不可的代价，成了"老头子"的情妇。但这"老头子"看来十分精明，始终不和她结合。

也许"老头子"不能使汪文君在性生活方面得到满足，也许汪文君觉得自己过于委屈，太吃亏了。于是，她又供养了一个黑人，名义上或者作为保镖或随从都可以，而实际上则派作为情夫之用。"老头子"有财富，可以凭财富而玩弄汪文君的肉体。同样地，汪文君有了一定的财富，她就如法炮制地做了。

在未和元明清办妥离婚手续之前，尽管汪文君是"老头子"的情妇，她又在玩弄那个黑人，而且还拥有一个丈夫元明清，她拥有三个男性。显然，她和"老头子"以及黑人的肉体关系都没有能从性欲升华到爱欲的程度，所以她才在明知不会有结果的情况之下，又一次劝说元明清随她去美国。元明清自然不会接受的。

在汪文君面前，有一个天平，她在两者不能兼得的情况之下，必须作出选择。天平的一端是元明清，代表了爱欲。另一端是"老

头子”、作为情夫的黑人，代表了性欲和财富，还附带一定的权势。事实上她回上海之前，已经作出了选择，所以决定和元明清办离婚手续。但和元明清见面之后，引起了和元明清共甘同苦的如梦往事的回忆，情绪上稍有些波动，但很快就控制了自己的感情。然而，她在感情上确实向元明清倾斜的，她既向往当年和元明清在一起的灵肉一致的生活，又觉得对他很内疚。她曾暗示元明清，就在这宾馆的房间之中，她将十分欢迎元明清和她有一次，也将是离婚之前的，彼此间一生中最后一次的性生活。元明清毫无反应，汪文君很快地尽可能地不露出狼狈相而加上了一件外衣。由于她老练，所以掩饰得相当高明。

汪文君为什么会这样做？恐怕不是不甘寂寞，恐怕不是用元明清来暂时代替“老头子”或那个黑人，而是暂时重温一下旧梦，以安慰自己空虚的心灵。或者以此作为一种对元明清的补偿，希望由此减轻自己对元明清的内疚。元明清不假思索，就把她的暗示作冷处理了。可以设想，她此时此地的心陷入了极度的苦楚。

汪文君既然和元明清办了离婚手续，她主动要和元明清离婚，却为何又对裴晓玉爱上元明清如此妒忌，如此仇恨呢？理由很简单，她失去的灵肉一致的爱情，绝不愿被元明清和裴晓玉同时得到。但为了财富，以及包括性生活在内的那种美国生活方式，她又只能和元明清离婚，回美国去。

《美国来的妻子》在一定程度上反映了一代人的性的不同观念，而汪文君的性的观念尤其具有时代的特征。元明清说汪文君“纵欲过度”，出之于（前）夫之口，可以理解。实际上反而把汪文君的十分复杂的性的观念简单化了，把原来可能具有的深邃的内涵肤浅化了。

我听《闹钟》

一个戏剧作品是喜剧还是悲剧？甚至是闹剧或荒诞剧？在剧作过程中，作者和导演都会时时刻刻牢记着的，并且按这样一种意图去进行他的创作活动的。

但是读者或观众，却只能从自己的感受来判别作品的类型和风格，而不一定根据作者和导演表白去思考。《闹钟》就属于这种情况。

我决不认为这里主观意图与客观效果失去了统一，也不认为观众的思考能力太贫乏。其主要原因在于作者和导演都具有深沉的幽默感，而《闹钟》说明书上的"题外话"和"题词"每字每句都渗透了这种幽默感。

我被迫转弯抹角地说了以上这些话，归根到底，我不同意《闹钟》是通俗喜剧。至多只能说某些情节、某些表现手段里有通俗喜剧的意味而已。我更不同意赵耀民在"题外话"中所说："我写了《闹钟》这个喜剧使我吐出了一口闷气"。赵耀民是否把一口闷气全都吐了？恐怕不见得，最多只能说吐了半口闷气，他还有半口闷气憋在胸中在自我折磨、自我消受。

何人杰生活和工作的地方是家庭和学校，在家庭和学校里的每一场戏我都十分欣赏：刘兰是个俗不可耐的平庸女子，她对何人杰缺乏体贴，也没有多少同情，她只是觉得何人杰没有出息，因而使她也过清苦的日子，当然很懊恼，对何人杰事事不满，怨恨的神态表露无遗。青春年少何倩倩，长得也相当漂亮，由于家庭上不了档子，竟没有哪一位白马王子垂青于她，因此属于父辈的江湖医生

石富年跑了一趟日本，弄到些日元美钞之后，毫无困难地填补了她生活上的“爱情”方面，或者说是社交方面的空白。

刘兰的态度很明朗，她也很想从石富年那里取得从何人杰身上没有取到的物质享受，自己忘记了年龄而尽可能和石富年亲近。石富年显然对刘兰毫无兴趣，但她要得到何倩倩就不能得罪刘兰，在某种情形之下，他只好俯下身来，为刘兰煞有介事的推拿按摩。为了博得石富年的好感，刘兰夸耀石富年的高超医术。她立竿见影地“好多了”。其实，她究竟是否有病，只有上帝知道。

刘兰这一步棋，使她介入了石富年与何倩倩的爱情漩涡，成了不是第三者的第三者。作者用神来之笔，三下五除二地揭示了矛盾的内核：刘兰要求石富年认何倩倩干女儿，而石富年和何倩倩他们却是要“富年”、“倩倩”彼此相称呼。其他的动作和对话自然都是多余的了。

何人杰从内心深处瞧不起石富年，知道他是一个走运的骗子而已，但目前石富年有钱，这是千真万确的。因此，倩倩对他有呼应，做父亲的却始终不敢义正词严地管教女儿、斥责骗子，刘兰的介入，他何人杰不见得毫无察觉，可仍旧没有能采取任何有力措施。无论作为父亲，作为丈夫，何人杰够窝囊的。

上帝对何人杰并不仁慈，这个在家庭中抬不起头来的家长，到了学校之中，又成了同事取笑作弄的对象。提升职称、分配房子，应该轮到他的时候总是别人捷足先登了，所以他总是处在内外交困的狼狈境地。称这为“通俗喜剧”也许就是因为学校当局曾经同意如果他何人杰患癌症而死可以追赠为高级讲师这个关目上，结果何人杰并未生癌，当然不可能很快就死，那就无法予以追赠了。反过来说，如果何人杰非要这个讲师的职称不可，那只好设法很快就死去。矛盾十分尖锐，笑话百出，谁说不是喜剧呢？

但是，这个戏的序幕尾声和全剧的风格极不统一，给人的印象是硬装下去的光明的尾巴。是不是体现了作者和导演本来的意图，请允许我表示怀疑。

我对光明的尾巴之所以产生一种怀疑，怀疑它不是作者和导

演的原来意图，实际上和人认为赵耀民只吐出了半口气是一回事。冤案即使定案，迟早总要平反，现在我拿证据：全剧结束时，引何人杰走出殡仪馆的是夏霜，这就够说明问题了。

在上海，夏天是没有霜的，这就是说夏霜是不存在的。是啊！按照剧本所写，夏霜的丈夫是一个与猪有过性行为的兽医，夏霜固然没有责任要负，她是被折磨者、被侮辱者，但在现实生活中，也会因此受到无穷无尽的嘲笑和鄙视，她的遭遇和处境决不会比何人杰好多少。剧本结尾时的夏霜不属于现实世界，是外星人。她实际上不存在，把她的姓名呼作"夏霜"。这是作者和导演用的类似画外音的手法。

任广智的何人杰应该说是人才横向开发的一大丰收，他固然戏路相当宽广，扮演鲁迅先生，在一定程度上体现了"横眉冷对千夫指"的品格，扮演傻子瓜子大王，也有无孔不入的投机商贩的气质，都够精彩。但和何人杰这一角色一比较，都黯淡无光了，都相形见绌了。何人杰的寒伧、懦弱、屈辱都被任广智从头顶心到脚后跟全方位地显示在舞台上了。

当然，在一部分人先富起来之后，真正的知识分子后富起来的日子仍旧相当遥远，作为知识分子之一的任广智自己也有生活中的感受和积累，但毕竟还没有像何人杰那样狼狈、尴尬、走投无路，在任广智和何人杰之间仍由需要飞跃或超越，任广智在艺术天地里凭借他的功力和机智胜利地完成了。大可庆贺。

那天看完戏，在剧场门口，遇到赵耀民，时间不多，我只说了两句话：第一句是"光明的尾巴"是硬加上去的。第二句是有契诃夫的味道。赵耀民表示"过奖"了。这第二句话一半则是指任广智塑造的何人杰。这个人物多么像契诃夫笔下的可怜巴巴的帝俄时代的八品文官啊！

最后，我想介绍些国内、国外偷盗名画的信息，据说偷盗者总是把镜框、木框或轴头等等舍弃在地，单单把画取走，因为镜框、木框、轴头都是外加的，没有什么欣赏的价值，有的甚至和作品本身的色彩、情调不太统一，去掉之后，反而更美。这给我的启发非同

一般。我就活学活用到《闹钟》上来了。既然序幕和尾声是外加的，我们不列入欣赏范围之内，有什么不可以呢？

我既不要求《闹钟》有另一种序幕和尾声，也不反对有另一种的序幕和尾声，譬如说，给了高级讲师的职称，分了房子，而何人杰并没有死，或者何人杰真的死了，高级讲师职称和房子都没有给，等等，不更富有通俗喜剧或通俗悲剧的情趣么？

我得郑重声明，并不是反对写殡仪馆的戏，也不是听到殡仪馆三个字就神经紧张，殡仪馆是人生最后的一站，必经之路，又何况我就住在龙华殡仪馆的后面不远的田林新村呢？

我想说殡仪馆的戏一定要和此人一生相统一，死人活着走出殡仪馆完全可以，一定要使人信服了，那么悲剧就更悲，喜剧才真喜，正剧才不愧为正剧，荒谬剧也会有荒谬的哲理内涵。

昆剧《唐太宗》

在各条战线上，人们都在意气风发地为振兴中华而努力工作着。此时此刻，我们也会情不自禁地缅怀数千年来为振兴中华而作出过重大贡献的祖祖辈辈，正是由于他们艰苦的斗争，中华民族虽然历尽沧桑、几濒于危，依然继续得到发展壮大。那些为振兴中华而作出过重大贡献的不一定都是劳动人民，其中有的甚至还是位处统治阶级最上层的封建帝王，唐太宗李世民就是其中最有代表性的一个。

为什么日本等亚洲古国所受中国的唐代文化的影响特别深远？为什么国外华侨俗称祖国为唐山？为什么美国、加拿大诸国华人居住区域被称为唐人街？这是因为唐代的政治经济和学术文化都有了高度的发展，又通过丝绸之路等陆海交通，影响了当时的世界各国，可以说唐朝是中华民族在封建社会时期的一个高峰，一个黄金时代。

唐太宗李世民的赫赫功业，史籍都作了较为详尽的记载，更有吴兢的专著《贞观政要》一书，条贯详明地论述了唐太宗的政治理论及其实践的各个方面，从《任贤》、《求谏》、《纳谏》等专篇，不难看出贞观之治的缔造和求谏、纳谏的关系又是何等密切。《贞观政要》当然也写了唐太宗某些有利当时生产发展的政治纲领以及他的政治远见、政治风度。《魏郑公谏录》一书保存了当年魏征向唐太宗进谏的奏章的原文。今天，我们仍然能从字里行间看到当时的争执是如何惊心动魄，看到魏征进谏时观察的透辟和胸怀的磊落坦荡，看到唐太宗纳谏前后思想斗争的复杂和痛苦。它使人深

刻感到，贞观之治的缔造决非轻而易举，而是充满了刀光剑影、烈风霹雷。

使人遗憾的是虽然关于唐太宗李世民和魏征君臣相处共创盛唐大业的历史事迹是如此丰富、生动，文献史料是如此卷帙浩繁，但在戏剧、小说等文学遗产中反映得很少，能够比较准确而有深度地反映的就更少了。关于唐太宗与魏征的戏剧创作，长时期是空白点。改革开放以后，历史剧在题材方面已不存在任何禁区，唐太宗和魏征的事迹被剧作家争相采用，是完全可理解的。

昆剧《唐太宗》选取太子的废立作为进谏的主要内容，通过这一事件写唐太宗李世民对魏征的始而拒谏、继而罪谏、最后纳谏的全过程。头绪清晰，主题突出，并没有给人以两条线拧不拢的感觉。

时代背景放在贞观十六年(642)，亦即唐太宗的政治武功已经达到了一个高峰的时刻，因此华夷一体臣服，朝野众口交誉，业绩不可谓不辉煌。但也正是这样的升平景象的背后，太子承乾只知追求荒淫逸乐，在宫中迷恋声乐歌舞，并且有伤国体地假扮突厥可汗，用铜鼎烹煮从民间抢夺来的牛羊，纵酒狂饮。唐太宗得知承乾难成大器，意欲扶植次子李泰而代之。魏征认为太子废立是朝廷大事，稍一不慎，即酿成祸患动乱，故主张必须十分谨慎。魏征认为李泰虽有才华，能编著《括地志》，但居心亦有险诈之处，不可轻信。唐太宗爱妃徐惠亦深以魏征之言为是，从中劝说。无奈唐太宗骄傲情绪滋长，自以为是，听不进逆耳忠言，并将李泰留住京城，以示宠信，又勒令魏征即刻还乡养病，不让再干预朝政。此时承乾发现自身处境危殆，又受贺兰楚石挑唆，在疑惧交集之际，遂有反心，然阴谋旋被识破。魏征于还乡途中得知内中隐情，明白了贺兰楚石原系李泰所差遣，甚为震惊，乃不顾老病之身，甘冒斧钺之刑，毅然判诏回京，力阻另立太子。徐惠妃于唐太宗即将举行告庙大典宣布立李泰为太子之际，告知魏征判诏内情。唐太宗既愧且悔，急召魏征。魏征已病势沉重，危在旦夕，难以应召。唐太宗亲至魏府探望，在病榻之旁，聆听了魏征最后一次的谏言，对自己的过错

也有了深切的认识。唐太宗决定为魏征之子魏叔玉与衡山公主完婚,聊补自己的过错。婚礼举行,传来魏征噩耗。唐太宗因失此明镜,沉痛万分,乃席藁祭天,向上苍、向列祖列宗、向四海之臣民声泪俱下地表示了痛改前非、重振唐室的决心。

从开始创作到演出,我听到不少关于《唐太宗》的好评,也听到一些探讨性的问题。例如,既然唐太宗在古代帝王中是如此突出,有千古一帝之称,又为什么要写他的过错呢?为什么不去写贞观初年李世民和魏征君臣相处得如鱼如水那种亲密情谊呢?我们从正面来借鉴这一历史经验有什么不好呢?为什么偏偏要从反面来汲取这种惨痛的历史教训呢?它使得我也作了些思考。

首先我们应该承认唐太宗并不是上苍特地创造出来的圣明天子,他也是一个不可能听到臣僚的谏劝就像牵引的木偶那样一一依从的。他犯过一些过错。一听到魏征的话不中意,颇为震怒,这是合情合理的。关键在最后终于能幡然悔悟,及时纠正了自己的过错,认识他所认为魏征的犯上的罪行恰恰就是魏征的忠贞的赤心。

像唐太宗这样出身于戎马战阵的人物,是深知士卒黎民的甘苦的,他亲眼看到了隋代的衰亡,而且未登基之前曾多次请求唐高祖李渊记取秦、隋二世而亡的教训,请求李渊千万不要杀戮功臣,似乎他不应该或不可能犯拒谏的错误。但是,由于一系列重大的胜利和功绩,他再要十分冷静而虚心地听取臣僚的意见,就变得是很难办到的事情了。我们应该看到这类事情不会发生在贞观初年,因为在那时候边疆上是突厥等强敌压境,朝廷中建成、元吉的残余势力还没有完全消灭干净。处于这一种境地中的唐太宗只有和魏征亲密无间地合作,共甘同苦,相濡以沫,而绝对不会有杀掉魏征这一田舍翁的念头。而君臣共安乐确实比共患难艰难得多。君臣和衷共济,在贞观之治初叶已经有了良好的开端,接下来的问题是要作出抉择,是继续原来的一种做法呢?还是改变做法,做某些猜忌臣僚的帝王的那一套。如果抉择后一条路,那就是"狡兔死,走狗烹"、"飞鸟尽,良弓藏"这一套,必然会走上杀戮功臣这一

条老路。《唐太宗》事实上就是写他在进行抉择过程中的矛盾激化和解决。我们决不能说这样选材，主题思想就缺少积极意义或缺乏深度了，因为争取胜利之后，接下来还有巩固胜利和扩大胜利成果的问题，如果不严肃认真对待，胜利就会走向反面。其关系不可谓不重大，而是否被骄傲自大和刚愎自用的情绪所左右则又是一个起决定性作用的因素。就其艺术性来说，这样的选材、结构、铺垫、戏剧的矛盾冲突是强烈的，犹如山峦层出、波澜迭起，而席藁祭天的结尾，其余响将长时间地在观众的脑海中回荡。

和某些忠良进谏的戏有显著的不同，魏征并不是要求唐太宗去效法禹汤文武等先贤先哲，只希望唐太宗能恢复贞观初年那种虚怀若谷、求贤若渴的政治风度和政治空气。这就使得唐太宗不会感到自尊心有太大的伤害，使得他迷途知返的可能性增加了不少。这也是有历史依据的。

如果写成魏征的进谏毫无风险，这戏也不能感动人，剧本中魏征的斗争是艰苦的，他的对立面是皇帝，他与皇帝所争执的问题是皇帝寸步不让的问题，这些已经是不利条件了，更不利的条件是魏征的出身、经历，他一开始为李密效劳，又在窦建德处做过起居舍人，归唐之后，在玄武门之变前夕，曾劝太子建成及早除掉当时的秦王李世民，他稍有明哲保身的想法，早该噤若寒蝉才是，但他反而知无不言、言无不尽，所以读者和观众一再为魏征的险恶处境而自危。正是由于剧本把魏征的种种不利因素都作了一一交代，才能取得了应有的效果。

我们之所以说剧本有着积极的思想意义的深度，是认为剧本辩证地处理唐太宗，他并不是坐享其成的太平天子，而是完全懂得许多高深的道理。以铜为镜，可以正衣冠；以人为镜，可以知得失；以史为镜，可以知兴亡。这就是他总结出来的。恰恰也是他，一度企图杀此田舍翁了，也就是说企图把镜子摔破掉，不想照了。这是千真万确的。因为臣僚们所说一套颂词，他已经听惯了，对于逆耳之言，他首先想到的是臣僚何以如此不恭顺？何以故意要冒犯他的“天威”？是否要起兵谋反？在他没有想到自己会有过错的情况

之下，这样想是必然的，倒并没有把他贬低成为一个昏聩或残暴的皇帝。

这种辩证的处理也表现在唐太宗的最后的转变，正因为他是懂得三面镜子的作用，后来才有可能导致了他本身的比较彻底的反省。他的席藁祭天，不如某些臣僚所顾虑的那样有损“天威”，他这样做了以后，臣民对他更加爱戴了，进一步共同发展了盛唐的宏伟基业。

剧本没有仅仅用不怕死这一点来刻画魏征的赤胆忠心，如果这样，魏征就很容易和亡命之徒的野心家有容易混淆之处。剧本阐明了魏征的进谏完全是为了社稷和黎民，没有他个人的欲望在内。他的日常生活、饮食起居，都很简陋质朴，日子是过得比较清苦的，身居高位，住的也很湫隘，再加上老态龙钟，可以看出他毫无耍弄权术或暗算唐太宗的可能。这样的大臣当然是高悬的明镜，是国家朝廷的栋梁。值得深思的，就在这贞观之治的时代，能慷慨进谏的也只是一部分，进谏而到魏征这样知无不言、言无不尽的程度者仅此一人。

剧本阐发了一个真理，一个封建皇帝的昏聩或英明，主要决定在他本身，臣僚也起相当大的作用。固然，“兼听则明，偏听则暗”，那还要看臣僚们是不是肯讲一些帝王所不知道的事情和帝王所不赞同的看法，如果不是这样，兼听也听不到什么偏听以外的内容。

《唐太宗》一剧出现的历史人物不少，徐惠妃的出场很有必要，她经常为魏征说话，所起的作用也是不可低估的。因为在君主专制制度之下，后妃是皇帝最接近的人，起积极的作用或消极的作用都是不可避免的，这倒不是什么女人是祸水或福水的问题。唐太宗的功业决不是“孤家寡人”的独自一人的魔法，他的“贤内助”起了一定的作用，在早年中年，他得长孙皇后的帮助很多，长孙皇后去世后，徐惠妃也经常对他有所规劝，这都是有史可稽的。

我特别要谈一谈程咬金这个人物，此人在历史上原不如民间戏曲、民间曲艺中那么重要，作者对传统戏曲很熟悉，所以用他来充当富于喜剧性或幽默感的人物，并用他充当某些传奇色彩较浓

的情节中的关键人物，使不合逻辑的东西转化为合乎逻辑的东西，也是一种神来之笔。让端庄、识大体的徐惠妃去闯太庙，很不合逻辑，把她作为程咬金的计谋的执行者，人们就比较容易接受一些了。因为程咬金是一员“福将”，所到之处，总是逢凶化吉，遇难呈祥的。因此程咬金参与其事，就预示了此事前途乐观，可以不必为魏征、徐惠妃去担忧了，不必为唐室命运担忧了。

全剧不乏唐太宗与魏征唇枪舌剑、针锋相对的场面，但写得最见功力的却是《判诏》和《告天》两场。《判诏》是还乡途中的魏征目击阿房宫遗迹而引起内心剧烈痛苦，决意回京要尽全力向唐太宗恳求他收回另立太子的成命，除了纤夫、差官等属于旗锣伞报一类角色之外，他的对立面并不在场，这戏和川剧《周仁献嫂》同样难写，却写得很饱满。《告天》一场，唐太宗请罪的主要对象魏征已经死了，已经无法聆听他的意见了。却又正因为是这种情况，唐太宗的沉痛之感更非同一般。这两场戏写到现在这般地步是很不容易的。

《探病》一场有一个细节安排得很巧妙：魏征病势沉重，但不放心朝政，仍要留下一份遗表，就吩咐儿子魏叔玉在一旁笔录，他断断续续口授，唐太宗进入病室，魏征毫未察觉，唐太宗接近纸笔替魏叔玉代劳，这魏征用生命的最后的活力吐出来的一字一句就像一刀一枪在刺向唐太宗，唐太宗不仅没有解释余地，而且非得记下来不可。这也是一场好戏。

《唐太宗》的戏剧性也有不足之处，魏征因何而力保太子承乾，没有说清楚。承乾的所作所为，人人皆已知晓，此人一旦继承皇位，非断送唐室江山不可，废而另立，有何不可？或曰废立之际，恐对当时安定之社会秩序、政治局面有所冲击，所以暂时不另立为妥，则剧本中魏征对此亦未有任何交待。又兼魏征已被任为辅导承乾之太子太傅，所以这种力保承乾的做法，客观上给人以为自己辩护、替自己解脱的感觉。这一点如果能加以补充和修改，魏征的形象就更高大了。

如果我们接触到历史真实的问题，就会感到有较多的值得商

権之处。魏征辅佐唐太宗 16 年，就进谏了 16 年，事无巨细，大抵均有文献可征，不知何故，剧作者却独独选中了《贞观政要》之《悔过第二十四》中的一则：

> 贞观中，太子承乾多不修法度，魏王泰尤以才能为太宗所重，特诏移居武德殿。魏征上疏谏曰："魏王既是陛下爱子，须使知定分，常保安全，每事抑其骄奢，不处嫌疑之地也。今移居此殿，使在东宫之西，海陵昔居，时人以为不可，虽时移事异，犹恐人之多言。又王之本心，亦不宁息，既能以宠为惧，伏愿成人之美。"太宗曰："我几不思量，甚大错误。"遂遣泰归于本第。

这一则史料当然可以作为题材，魏征客观上也是卷入了太子废立的纠葛的，问题在卷入的程度远远没有达到剧本所写的那么深，只是在序幕阶段有所卷入，当时唐太宗固然有偏爱魏王泰的倾向，毕竟未发展到要他取承乾而代之的地步。承乾被废时，魏征早死了。现在至多只能说魏征的性格和思想应有其连贯性一致性，如果他尚未去世，他有可能像剧中所描写那样行动的。可以这样解释，要说服人却无力，因为毕竟是推理，而不是事实。魏征进谏的生动事迹很多，又何必搁置一边而另行虚构呢？

我也不认为历史剧一定要无一人一事无来历，我也不认为历史剧一定要负担普及历史知识的任务，不妨把历史剧作为一个广义的范畴来理解。但是对于一个新创作的历史剧，我们有理由对其历史真实要求得严格一点，要求尽可能在重大情节上不要虚构。对于史料特别丰富的题材，我们尤其应该提出这种要求。

作为一个新创作的历史剧，《唐太宗》似乎存在着这样的重大缺陷，或者说是美中不足。但就戏论戏，《唐太宗》仍不失为一出好戏。

《琵琶行》与古典剧目

最近由于梁谷音演出昆剧《琵琶行》，引发出一些论争，说元代以来这是第一次将诗人白居易的轶事搬上舞台，当然不确。事实上此一题材，曾一再被剧作者看中，写了大量剧本，有的也搬上了舞台。

负有盛名的是元代马致远的《青衫泪》，把琵琶女锁定为长安名妓裴兴奴，曾以终身相许，完全越出了《琵琶行》原诗的内容。对白居易的文士生活也有所描绘，说他是与贾岛同往青楼的，又说白与孟浩然也甚相知。又虚构元稹采访江南时，与白居易同舟泛江，听得琵琶声，乃重与裴兴奴会晤。在题材的拼凑、处理上，是地地道道的“戏说”。情调也不是太高。

因为马致远的散曲《天净沙·秋思》为一致公认之杰作，其剧曲《汉宫秋》亦备受古今评论家赞誉。但他的其他剧作则大多宣扬出世思想，乱力怪神比比皆是，相形之下，还是《青衫泪》较好些。也就是说，《青衫泪》的知名度实际上是由某些微妙的因素造成的。名不副实也。

元代另有南戏《琵琶亭》，剧名见《九宫正始》第五册、第八册，现仅存[南吕过曲·梁州序]与[仙吕入双调过曲·五马江儿水]二佚曲，全剧已不存。所唱“何日归来重携手？欢谐尽来，拼月下花前双双自宴游”等等，都是思念白居易的情景，均系琵琶女所唱。她是否名裴兴奴，亦不得而知。

明代万历年间，曾任山东佥事、福建提学副使等官的吴江人顾大典著有传奇《青衫记》，故事基本上就元杂剧《青衫泪》而加以敷

陈扩写，并无新意。作者的友人梅鼎祚说“新谱《青衫》，引泣千古”，作了极高的评价。王骥德《曲律》、吕天成《曲品》评价亦不低。传世的刊本有明万历间金陵凤毛馆本和明末《六十种曲》本传世。

徐轨说：“《青衫》、《葛衣》诸剧，梨园子弟多歌之。”他书亦有类似记载。但《缀白裘》、《纳书楹曲谱》等六种主要戏曲选本中一出皆无。另青阳腔、弋阳腔主要选本《词林一枝》、《八能奏锦》等九种选本中，也一出皆无。也许曾流行于一时，后来就绝迹于舞台了。

到了清代乾隆年间，蒋士铨的杂剧《四弦秋》作出了精彩答卷。他的《四弦秋》充分反映了白居易的名士风度与惆怅心情，准确地写出了白居易《琵琶行》当时的历史背景，引发出“同是天涯沦落人”的感喟，乃是十分必然的结果。

蒋士铨果断地摒弃了《青衫泪》、《青衫记》那些比较庸俗的手法，没有把白居易与琵琶女作为久别重逢的情人处理，也没有落入再把琵琶女纳为侍妾的窠臼。在剧中，琵琶女不叫裴兴奴当然很好，名“花褪红”则欠妥。如人老珠黄时名“花褪红”，那么当年在长安就不能如此称呼，也许是“花正红”了。

梁谷音演出昆剧本《琵琶行》基本上是根据《四弦秋》而作了精加工。但后添了多年后琵琶女双目失明又与白居易的再次重逢，很难说是锦上添花。作为尝试，自无不可。至于清代敦诚的《琵琶亭》、赵式曾的《琵琶行》以及四大徽班之一春台班的《琵琶行》等，我都没有看过，就不作详细介绍了。

“唐镜”可鉴

——《贞观盛事》观赏札记

在传统剧目之中，一般情况之下，臣僚都歌颂他们的皇上。语曰：“真乃有道明君。”因为事实上，长达2000年左右的封建社会时期，可以称为有道明君是极少的，屈指算来，也只有汉文帝、唐太宗等为数寥寥几位。尤其唐太宗李世民，无论在海内外、在历史上，影响更为深远些。

魏征直言进谏的方法，或者说艺术，就是以史为镜，时时刻刻要求李世民牢记隋朝之所以迅速覆亡的原因。在他影响之下，李世民终于深刻地体会到了“前事不远，吾属之师也”的道理。李世民与魏征不愧为历史上罕见的合作密切的明君良臣，他们开创了中国封建社会的黄金时代—贞观之治。

京剧《贞观盛事》则是用历史唯物论与辩证唯物论对这些历史事件与历史人物进行剖析，用生动的艺术形象从独特的视角，对贞观之治进行诠释与演绎。虽然这面镜子现在仅是初具轮廓，尚待进一步修改加工，但已开始显现出瑰丽耀眼的异彩与魅力。

我说京剧《贞观盛事》是一面瑰丽耀眼的唐镜，其理由如下：

首先是浓郁的历史感。一部历史剧，如果不具有浓郁的历史感，那么可能提供的历史教训就无从得出，可能引发的启迪也无从产生，所以我认为《贞观盛事》在这方面所做工作是难能可贵的。尤其在剧坛影坛“戏说”成风的今天，《贞观盛事》的严肃的创作作风更应加以肯定和提高。

《贞观盛事》展示了初唐时期长安的繁荣，宫阙的峨伟，展示了

"九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒"的氛围与气势。李世民对他的坐骑"飒露紫"的偏爱，原有昭陵六骏等石刻等文物可作确证。魏征用"王羲之书法"为借口以进谏，也是投李世民酷爱王羲之书法之所好，世传《兰亭序》真迹被作为李世民殉葬物，现仍保存于昭陵地下深处，有此可能。而魏征本人也是善于鉴赏的大书法家，当时宫廷收藏二王、张芝诸家碑帖，李世民就是命令以魏征为首的群臣审定真伪的。

长孙无忌身为国舅，又是随李世民南征北战的功臣，对于出身卑贱又曾为李密效劳、归顺李渊，后又依附于建成、元吉的魏征难免鄙视、仇视，这也是人之常情。在这种情况之下，李世民不拘一格用人材，是其超凡出众之处。长孙皇后对魏征之评价更高于李世民，也是明载史册的。

《贞观盛事》所写魏征直言进谏的全过程就在这一规定情景之中进行与发展，令观众恍如回到1 300多年前的初唐时期。

当然，编导不是以"我们从前"如何如何为满足，而是严肃地提出了"居安思危"的命题。

魏征一生进谏数百次，《贞观盛事》仅涉及三件事：

其一为阻止长孙无忌企图强娶已婚配陆家之郑仁基之女。

其二为请求将长孙无忌巧妙地用赌注形式献给李世民的西域绝色女子送回西域。

其三为请求将入宫多年因思念卖炭哥而忧郁成病的苌娥放出宫去，让其与卖炭哥团聚。接着放3 000宫女出宫。

通过这三件事，暴露了长孙无忌居功自傲一味追求物质享受的奢侈心，他的府第甚至比皇宫还豪华。实际上反映了开国有功的诸大臣之中，有相当一部分人已忘记了历史教训，已经到了危险的边缘。对这个问题，李世民显得并未重视，敏感的魏征为了"防微杜渐"，忍不住说了逆耳忠言。

《贞观盛事》还不露痕迹地写出了魏征对人格问题、民族问题的一些基本观点。他坚决反对以人作赌注，坚决反对民族与民族之间的任何不友好行为。而主张以团结为重，相互尊重。

至于苌娥，则具有象征的性质。意在说明每一个被征入宫的宫女，无不有其原来的美好生活，有的则早已定婚了。可能她们贫穷，却是自由之身。生男育女，自有其天伦之乐。宫门一入深如海，一生就完了。

通过这三件事，还写活了李世民，他虽然比其他帝王开明一点，但究竟是万人之上的“天子”，对魏征的一而再、再而三的直言进谏，终于有不耐烦的时候，终于“震怒”了。

李世民背后有一个长孙皇后，在关键时刻，她没有向李世民说：“魏征这个人最坏了。”而是向李世民祝贺，祝贺他得此忠心耿耿的名臣。这并非编剧虚构，乃是确有其事。长孙皇后一句话，不仅救了魏征，更重要的是救了贞观之治。

编剧把这一情节用在节骨眼上，使全剧“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”。

魏征最后一谏，是进献奉命与颜师古等编修的《隋书》。意思很明白，隋朝之所以迅速崩溃，有其必然性。要李世民以隋为借镜，而认真考虑自己的一言一行，考虑治理天下的政策方针。这样结束，干净利落，主题更为突出。

黄梅戏艺术片《龙女》先睹记

我自从1949年搞戏曲工作起，35年以来，先后观看了一百七八十个剧种的演出，作为工作，对各剧种我都有感情。最近三四年，由于年老体衰，得到了一般观众那样的自由。不知不觉也流露出个人爱好的偏向，纯粹从欣赏出发的话，我对于戏曲，最喜爱昆剧和黄梅戏。

遗憾的是作为我国的文化中心之一的上海，没有一个黄梅戏剧团，要欣赏一次黄梅戏很不容易，主要也只能从唱片、磁带、戏曲艺术片这几方面去寻求满足，机会也不是太多。最近承中国戏剧家协会上海分会和上海电影制片厂给我先睹《龙女》的机会，我由衷地表示感激和欢乐。

在开映之前，我又不禁想到35年来对黄梅戏很少贡献，有些惭愧。值得回忆的事情当然也不少，譬如说解放初期，华东文化部艺术处的领导是由吴强、伊兵、章枚三位共同负责的，吴强同志建议调黄梅戏和泗州戏来上海演出，华东文化部批准以后，有些具体的事务，我也参加了一部分劳动。到上海以后，《打猪草》一鸣惊人，上海观众的脑海里从此对黄梅戏和《打猪草》的女主角严凤英同志有了深刻而美好的印象。事实证明，经过了30多年，这种印象毫无淡化，反而更深了。后来把黄梅戏《打猪草》接到衡山路10号来演一次，谭震林同志也来看了，就是我接待他的。1954年举行华东会演，黄梅戏《天仙配》和婺剧《槐荫树》都受到了文艺界的高度评价，由于严凤英同志圆润无比而又偶尔略带“沙”意的唱腔特别具有吸引力和感染力，安徽省也大力扶植这个剧种，黄梅戏开始

风行于全国，并逐渐对港、澳、台湾以及欧美各国发生了不同程度的影响。当时我作为大会的工作人员，也做了一些宣传和介绍。

此外，前几年，我还为《戏剧界》的黄梅戏专辑写过一篇《波多野太郎与黄梅戏》短文，主要只是写了他的一些谈话，并从他的来信中摘录了几段有关黄梅戏的材料，拼拼凑凑而成的。虽然三言两语，但黄梅戏在日本的影响，日本戏剧家对黄梅戏兴趣之浓，还是可以从中得到不少信息的。

1982 年，我来安徽与戏剧界进行学术交流，原定计划要到安庆、宿松、太湖一带学习参观，后因日程安排不过来，终于没有能拜访黄梅戏的戏窝子。直到今天，还怏怏于心呢！也正因为这样，我今天先睹《龙女》时心情很不平静。

说句良心话，我对《龙女》的题材并不抱有奢望，只是因为是黄梅戏，才去观看的。我觉得在戏曲中，似乎柳毅这位书生已经将龙女的爱情承包了去。果然如此，作者的头脑就够封建顽固了，神话的局限性就太大了，或者说龙女的爱情生活就太可怜了。

剧情展开，地点不在洞庭湖畔，书生也不是柳毅，我对《龙女》的兴趣倍增，而且有着不少的新鲜感。像梁山伯这样忠实诚恳的书生是可爱的，像张君瑞这样对崔莺莺"锲而不舍"的始终不渝的追求是可贵的，都成了戏曲艺术的典型，然而我要说在实际生活中，一位书生对待爱情的敏感性与主动性，恐怕还是像《龙女》这部片子所反映的典型更具有普遍的意义。

龙女所带的侍女和书生所带的书童在剧情发展过程中也产生了爱情，占的篇幅不多，没有喧宾夺主，而是作了有益的衬托和对比，也应该是允许的。"愿天下有情人皆成眷属"，虽然他们不是舞台上的主角，他们也应该有权力在舞台上谈爱情的。

马兰扮演的龙女是如此完美无缺，我更欣赏洞房花烛那场戏，作为新娘的龙女很盼望新郎快些来揭头巾，愈快愈好。但是，她也想到，此时此刻，新郎断然不知丞相之女实际上就是龙女，因此新郎如果很快地来揭头巾，就意味着对龙女的忘情和背弃。因此，还是不来揭头巾为好。这种复杂的感情，马兰都演出来了，做出来

了。如马兰所表演的龙女自揭头巾的过程，也和她一开始就敢于向书生表示爱慕的勇敢行为相一致，而十分入情入理。

书生由黄新德扮演，他的儒雅而又英俊的形象在戏曲舞台上是相当突出的，恐怕其关键并非仅仅在于体形和扮相，更主要的还在于气质。如果纯粹成了一个职业爱情家，他的命运得不到观众的关切，那么戏的主题就落空了。在追考途中，在金殿之上，在洞房里，他所塑造的人物始终保持书生的认真、踏实的本色，毫不轻佻，令人钦敬。

这个戏还充分显示了作为乡土艺术的黄梅戏的淳朴而通俗的特点，不过例如龙女受惩罚时的刮龙鳞，又如作为宝物，一枝珊瑚如何闪出耀眼的金光等等，似乎在银幕上过于写实了一点，这是从我这样的上海观众的欣赏角度出发而有此感觉，其他的观众，尤其是黄梅戏故乡的观众肯定是喜闻乐见的。

据说此剧原名《龙女情》，现在简化成《龙女》，我认为甚好。倒并非说龙女无情，实在有情的人不少，龙女云花公主之外，书生姜文举、侍女珍姑、书僮文哥，都是有情之人。就是那龙后，也是母女之情颇为丰富的。

又黄梅戏当年赴港演出之际，黄新德同志在记者招待会上谈过台湾、香港的黄梅调唱歌的味浓些，而他们去唱的是"原装黄梅戏"。这道理是对的。我在上面也谈起黄梅戏的乡土特色的保存问题。但是，我觉得在尽可能地多保存乡土特色的前提之下，如果唱洋歌味的演出有创造或发展的话，也仍就可以借鉴或得到启发的。譬如说，王洁实、谢莉斯男女二重唱黄梅戏《天仙配》中的《夫妻双双把家还》，恐怕多少也有一些改动的。这些很微细的改动并不完全由于他们不是黄梅戏演员，而是由于听众的面比黄梅戏观众的面更广了，语言、音乐、演唱的方式方法有某些发展或演变，也是不足为奇的。

既然百花齐放，当然就有不同芳香和不同的色彩。我祝贺《龙女》的摄制获得成功，成为继《天仙配》、《牛郎织女》、《女驸马》之后，又一朵美丽的鲜花，又一部优美的黄梅戏艺术片。

后　记

《以戏代药》的书名的来历，以及这本书里面的文章本来发表在哪些报刊，我在序文中已经读过了。

现在谈一谈 1980 年《以戏代药》出版后文艺界的反应。最先对我万分热情地予以肯定的是赵景深教授，他觉得采用这种形式写戏剧史，既不枯涩，也饶有趣味，虽然不够系统化，却给人以深刻的印象，很难忘记。他的肯定使我很受鼓舞。

另一位是早已逝世的周捷，是丁锡满的同班同学，"文革"结束不久，我们就相识了。他在复旦时，最喜听蒋孔阳的课。此人正义感很强烈。不知什么原因，他对《以戏代药》发生了浓厚的兴趣，还写了评论，被收进了那一年的《戏剧年鉴》。

此书在海外的影响更出乎我的意料。日本横滨市立大学教授波多野太郎长我八岁，既是我的良师，也是我的益友。他一直认为我在"文革"遭受长时期迫害、折磨而能活了下来，的确是从明代名医秦景明那里得到了启发，比较想得开。因此，他对《以戏代药》一书颇为关注。

和老朋友美国威斯康辛大学教授周策纵通信时，从未提到过这本小册子，他却来信主动向我索取。可惜当时我身边已无多余的了，没有能满足他的要求。

最使我激动的是 1987 年的中国戏曲艺术国际学术讨论会，与会的有一批国际上有一定知名度的专家学者，居然有好几位和我谈论《以戏代药》。尤其德国的布海歌女士（H. Werle-Burger），她提交的论文是探讨中国传统戏曲与印度梵剧之异同。论文附了主要参考书目，书目中列了许地山、常任侠、郑振铎诸位的经典著作，拙著《以戏代药》居然也是其中之一。当然，这是一次难得的学术

界盛会，我和布海歌在会议期间，又不止一次交流了对《以戏代药》的一些看法。

海内外对《以戏代药》都感兴趣，书很快销售完了。苏晨一再来函来电，说准备再版。又说初版稿费少付了，也要补。很可能那时候，他已经作不了主，所以始终没有再版，也没有补付稿费。我猜测，他也遇到了其他方面的麻烦，就不再提了。现在上海远东出版社约我增补篇幅予以再版，无论对我对他，都是莫大的安慰啊！没有苏晨的倡议，根本就没有这本《以戏代药》了。

当时，这些短文发表之后，有两篇得到了专家、学者们的订正或补充，尤其，我认为《金瓶梅传奇》写得不好，后来看到有位前辈说起收进《古本戏曲丛刊》的《金瓶梅传奇》上、下卷来自不同的两部同名的作品，当然无法衔接而统一。我提到《板桥杂记》的作者余怀未被收进《明遗民录》，可能大节有亏。一位先生提醒我，类似《明遗民录》的书远不止一部，另一部为明遗民立传的书收录了余怀。我十分感谢他们的指正，为了对读者要负责起见，所以说明如上。

1980 年，《以戏代药》初版时，我写过一篇后记。忽忽已 27 年过去了，旧事丝毫没有忘怀，当年对“文革”那一场浩劫的愤慨则多少冲淡了一些。仔细想想，那篇后记中牢骚的话还是多了，就不用吧！出版社希望另写一篇新的，也有道理，于是就写了这一篇，无非谈了一些初版问世之后的情况，对于读者，也许有参考作用吧！

蒋星煜

2007 年 4 月 30 日于梅陇